



José Carlos de Castro Amorim

António Carneiro

Pluralidade e desígnios do Ilustrador

Vol. 1 – Texto

Orientação Científica: Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo

Universidade do Porto

Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

Porto / 2012

José Carlos de Castro Amorim

2.º Ciclo de Estudos em História da Arte Portuguesa

António Carneiro

Pluralidade e desígnios do Ilustrador

2012

Orientador: Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo

Classificação: Dezassete valores. Ciclo de estudos: 2.º Ciclo de Estudos em História da Arte Portuguesa.

Dissertação: António Carneiro. Pluralidade e desígnios do Ilustrador.

Versão definitiva

José Carlos de Castro Amorim

António Carneiro

Pluralidade e Desígnios do Ilustrador

Vol. 1 – Texto

Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Direção de Curso:

Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas.

Orientação Científica:

Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo

Porto / 2012

Aos meus pais, por todo um esforço constante, dedicação, amor e empenho na minha desenvoltura pessoal e profissional. À minha irmã, cunhado e afilhados José Pedro e Matilde. À Elisabete, pela presença, suporte e compreensão.

Ao Artista, pela sua genialidade e extenso labor.

Agradecimentos

Em função de todo um intensivo percurso laboral de anos, demonstro o meu apreço pela personalidade e intelecto do Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo. Como Orientador Científico deste projeto, agradeço-lhe a disponibilidade prestada, a confiança, o apoio na adversidade, a partilha de conhecimento e a forma dedicada como acompanhou e guiou as minhas opções - um contributo fundamental para a substância efetiva desta Dissertação.

De uma forma global, agradeço à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pelas valências, recursos formativos e respetivo estatuto de espaço de fruição intelectual. Aos meus amigos pessoais pela motivação transmitida e aos colegas de Curso pela tertúlia e troca de impressões e experiências no campo analítico da História da Arte Portuguesa.

Presto ainda o meu tributo pessoal a todos os corpos diretivos, docentes, técnicos superiores e funcionários das instituições públicas e privadas que colaboraram, com afinho, para que o objeto de estudo desta Dissertação atingisse níveis qualitativos condignos, face ao estatuto do Artista estudado e à exigência do Ciclo de Estudos conducentes ao Grau de Mestre. Nomeadamente, agradeço a todos os funcionários das autarquias, bibliotecas, fundos documentais, arquivos, acervos e museus consultados:

Biblioteca Central da F.L.U.P.; Museu e Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Biblioteca Pública Municipal do Porto; Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira; Biblioteca Municipal de Espinho; ao Dr. José Luís Nunes Narciso, da Biblioteca Nacional de Portugal; ao Dr. Pedro Sampaio, Diretor do Departamento de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto; ao Dr. Carlos Teixeira, Chefe da Divisão de Cultura, Turismo e Património Cultural da Câmara Municipal de Amarante; ao Professor Doutor António Cardoso, Diretor do Museu Municipal de Amadeo de Souza Cardoso e a todos os seus funcionários; à Dr.^a Regina Andrade, do Departamento de Atividades Culturais – Património Artístico e à Dr.^a Maria Azevedo, do Departamento de Atividades Culturais – Arquivo Histórico da

Santa Casa da Misericórdia do Porto; à Dr.^a Cláudia Almeida, do Museu da Quinta de Santiago, em Matosinhos; ao Dr. António Almeida, Diretor da Casa Oficina António Carneiro – Centro de Estudos António Carneiro e a todos os funcionários deste núcleo museológico, pela receção e disponibilidade de serviços prestados; ao corpo diretivo e técnico do Museu Nacional de Soares dos Reis; à Casa Ramos Pinto, na pessoa da sua Diretora de Comunicação, Dr.^a Ana Filipa Correia; à Dr.^a Vera Azevedo e à Administração da Galeria portuense Côr Espontânea / Galeria Baganha; à Exma. Sr.^a D. Maria Luísa Ferreira Cardoso de Lima Ribeiro, pela abertura da sua coleção particular; à Dr.^a Susana Santos, da Biblioteca António Quadros do IADE – Lisboa; e a todos os alfarrabistas e leiloeiros nacionais contactados, pelo trato e competência no cumprimento dos negócios, pesquisas e funções solicitadas.

A todos um sincero obrigado!

Resumo

António Carneiro (1872 – 1930), epítome do Simbolismo português, cedo transitou de Amarante para um asilo da S.C.M.P. Artista inato, na cidade do Porto iniciou um percurso de formação bipartido entre a conservadora A.P.B.A. (ca.1884–1896) e a experiência externa na “Academia Julian”, contemplando a efervescência estética finissecular de Paris (1897–1900). Espírito recolhido, dedicado à família e aos íntimos, complementou o seu *Tour* com passagens por Itália (1899) e Bélgica (1900), onde recolheu fontes reflexivas para a sua arte. Desenhista virtuoso, inserido num contexto sociopolítico pautado entre o término da Monarquia e a ascensão republicana, equilibrou a arte portuguesa finissecular entre a tradição e a vanguarda. Constituindo uma obra plural, foi na regular atividade de ilustrador (1888 – 1929) que democratizou e perpetuou os seus verdadeiros desígnios, ligados ao símbolo, à metafísica e à introspeção. Rodeado pelo humorismo e modernismo, manteve-se antitético a estes paradigmas e encarou o ofício de ilustração como um prolongamento pessoal de devoção e amizade com os escritores, poetas e pensadores que interpretou. Distante da vertente comercial que esta área representou para muitos dos seus contemporâneos, através do levantamento de postais, cartazes, ex-libris e diversas páginas de livros e revistas que ilustrou percebe-se a peculiaridade da sua obra gráfica. É ela pontuada pela alternância entre o rigor técnico e momentos de libertação pictórica. Culto, seletivo e profundo nas suas apreciações, permaneceu absorto ao ruído do meio, mantendo ligações frequentes com movimentos literários. De que se evidenciam os dezoito anos (1911 – 1929) de direção artística e participação gráfica no movimento mental, cultural, formativo e editorial da *Renascença Portuguesa*.

Palavras-chave: António Carneiro; Simbolismo; Desenho; Ilustração (sécs. XIX –XX)

Abstract

António Carneiro (1872 - 1930), Portuguese epitome of Symbolism, Amarante soon moved to a hospice of S.C.M.P. Artist born in the city of Porto began a course of training split between conservative A.P.B.A. (c.1884-1896) and the external experience "Julien Academy," contemplating the aesthetic ferment of fin de siècle in Paris (1897-1900). Spirit collected, dedicated to family and intimate, complemented his *Tour* with stints in Italy (1899) and Belgium (1900), where collected reflective sources for your art. Virtuous designer, housed in a sociopolitical context guided between the end of the monarchy and the rise Republican, he balanced the Portuguese art of fin de siècle between tradition and *avant-garde*. Being a work plural, was in regular activity illustrator (1894-1929), who democratized and perpetuated their true intentions, linked to the symbol, to metaphysics and introspection. Surrounded by humor and modernism, remained antithetical to these paradigms and faced the craft of illustration as an extension of personal devotion and friendship with writers, poets and thinkers who interpreted. Far from the commercial side that represented this area for many of his contemporaries, by surveying postcards, posters, ex libris and several pages of illustrated books and magazines, we notice the peculiarity of his graphic work. Punctuated by alternating between technical accuracy and pictorial moments of release. Worship, selective and thorough in their assessments, remained oblivious to the noise of the half, keeping frequent connections with literary movements. Evidencing the eighteen years (1911 - 1929) of art direction, graphic participation in cultural movement, formative and editorial of Porto, the *Renascença Portuguesa*.

Keywords: António Carneiro; Symbolism; Drawing; Illustration (19th-20th)

Abreviaturas e Siglas

A.C. – António Carneiro

A.C.P. – Associação Comercial do Porto

A.H.S.C.M.P. – Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto

A.P.B.A. – Academia Portuense de Belas Artes

Aprox. – Aproximadamente

B.N.P. – Biblioteca Nacional de Portugal

B.P.M.P. – Biblioteca Publica Municipal do Porto

C.^a - Companhia

ca. – Cerca

C.A.M.J.A.P. / F.C.G. – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão /
Fundação Calouste Gulbenkian

Cf. – Confira

Cm - Centímetros

C.O.A.C. – Casa Oficina António Carneiro

Col. – Coleção

D.C.T.P. – Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Ed. - Edição

Ex. – Exemplo

Ext. – Extraído de

E.U.A. – Estados Unidos da América

Fig. – Figura

F.L.U.P. – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Imp. - Imprensa

M.C. – Museu do Chiado

M.M.A.S.C. – Museu Municipal Amadeo Souza Cardoso

M.N.S.R. – Museu Nacional de Soares dos Reis

n.^o - número

n.^{os} - números

Ob. cit. – Obra citada

p. – página

pp. – páginas

P. ex. – Por exemplo

Prof. – Professor

publ. – Publicado

S.C.M.P. – Santa Casa da Misericórdia do Porto

s/d – sem data

séc. – Século

sécs. - Séculos

s/l – sem local

s/n – sem nome

S.N.B.A. – Sociedade Nacional de Belas Artes

S.N.I. – Secretariado Nacional de Informação

s/p – sem numeração de página

Tip. – Tipografia

trad. - Traduzido

vd. – *vide*, veja

vol. – volume

Índice Geral

Volume I – Texto

Agradecimentos	6
Resumo / Abstract	8
Abreviaturas e siglas	10
Nota Preambular	15
Estado da Arte	20

Capítulo I A envolvente geral e o momento contemporâneo da ilustração

1.1 Envolvente geral: A Europa finissecular	27
1.2 Vicissitudes nacionais	30
1.3 Correntes artísticas	35
1.4 Rumos da ilustração	44

Capítulo II António Carneiro: O homem, a meditação e o labor estético

2.1 António Carneiro: Perfil Biográfico	54
2.2 Perspetiva de uma estética	81
2.3 Atividade no domínio da ilustração e da arte gráfica	91
2.3.1 Quadro expositivo e analítico	91
2.3.2 Síntese interpretativa	117
Conclusão	122
Corpus	124

Fontes e Bibliografia

Fontes	135
Bibliografia geral	135
Bibliografia específica	137

Recursos electrónicos	143
-----------------------------	-----

Volume II – Anexos

Considerações gerais.....	5
1. Tabelação biográfica de António Teixeira Carneiro Júnior (1872-1930)	13
2. Fontes e documentos	37
3. Apêndice iconográfico	40

Nota preambular

Apesar dos inúmeros trabalhos existentes acerca de António Carneiro e da sua produção artística, poucos foram os autores que prestaram atenção suficiente ao levantamento global e perceção do efetivo papel da ilustração no conjunto da obra deste grande artista da época contemporânea.

Esse facto da Historiografia da Arte Portuguesa, associado às potencialidades da obra gráfica de ilustração como um múltiplo (um objeto artístico de acesso mais democrático, quer no espaço quer no tempo), no caso de António Carneiro um forte testemunho pessoal, constituíram motivos aliciantes para a realização deste estudo - sistemático, embora não exaustivo - do percurso próprio e importância que a estética ilustrativa ganhou em redor deste vulto.

António Teixeira Carneiro Júnior, enfrentando as adversidades que a vida lhe infligiu desde o berço, marcou incontestavelmente não só o panorama português finissecular, como pontuou amplamente através da ilustração - e das relações intrínsecas que este processo representou na sua vida - todo o panorama nacional. A intensidade que dedicou a este ofício, e o cunho muito personalizado que a ele imprimiu, legaram-nos um total de aproximadamente quarenta anos de convivência literária e difusão das suas premissas de arte, através de centenas de páginas de livros, revistas, jornais, álbuns, magazines, cartazes, ex-libris e postais.

Cronologicamente inserido num período transitório, entre o fim do séc. XIX e os primeiros trinta anos do XX, o seu perfil de desenhista de excelência da contemporaneidade, a motivação pessoal e o escape que a ilustração representou para a sua desenvoltura psicossocial, vieram a constituir-se para nós como objeto de estudo ambicioso. Ele levou-nos não só a incidir na obra, mas essencialmente a tomar como ponto de partida o meio envolvente e as preocupações do homem - no caso de Carneiro, as verdadeiras fontes despoletadoras da sua diferenciação diante dos demais artistas gráficos lusos.

Perante o seu perfil introspetivo, a ilustração tornou-se um veículo ideal para a manifestação das preocupações existenciais e consequentemente um

método de entendimento real da perspectiva artística própria. Culto e amante da Literatura, encontrou nas artes gráficas, como processo visual de expressão do pensamento e da palavra, um meio alimentado sobretudo pelo núcleo de amistosa cumplicidade cultural: distintos pensadores, poetas e prosadores da *Geração de 90* que lhe propiciaram valores básicos para a constituição de uma estética peculiar.

Considerada a importância e vastidão do tema, pretendemos reunir, dentro do universo espaciotemporal e restrições que este momento académico engloba, uma amostra significativa e fundamentada do maior número possível de obras literárias – livros e revistas –, cartazes, postais e ex-libris que permitissem ao leitor aperceber-se da pluralidade de recursos e ambiências impressas por este artista, citados todos eles através de um *corpus* que vai identificado no final deste volume. Dada a superior importância que estes elementos representam no estudo da sua obra, almejámos a obtenção de um núcleo alargado de fontes que subsidiassem a justa subida do estatuto da ilustração de António Carneiro a um patamar mais próximo da sua pintura. Refutando assim a ideia de alguns analistas que consideraram esta atividade como uma desinteressante rubrica no seu currículo, submetida a obrigações de subsistência. Visão essa que nos parece limitadora do verdadeiro perfil deste criador, que aplicou na obra gráfica interesse e identidade plástica. De resto, manteria em todas as áreas inerentes a este processo visual essa dedicação e autenticidade, inclusive no próprio cartaz, tipologia cujos pressupostos essencialmente publicitários são conhecidos.

Através de uma metodologia de análise bibliográfica incisiva, iniciada através de obras de contexto geral, posterior especialização e sobretudo contacto direto com o objeto de estudo, aliás também ele inserido no universo bibliográfico, centramos a nossa pesquisa na hipótese de alargamento da base já conhecida acerca da ilustração de Carneiro e consequente estabelecimento efetivo do processo de maturação implícito nesta área. A exposição temática do nosso trabalho organizou-se pelo desenvolvimento de dois volumes complementares. O primeiro de carácter expositivo, dividido em dois blocos constituintes, um deles direcionado para o envolvimento geral do paradigma

contemporâneo e o segundo dedicado exclusivamente ao homem na génese do levantamento e percepção da sua obra.

Partimos do universo finissecular europeu como simbologia de inovação socioartística e refletimos acerca da forma como o momento internacional atingiu o perfil deste vulto portuense. De seguida, traçamos um contraponto nacional, estabelecemos uma sùmula de questões pertinentes e episódios culturais, económicos e políticos de um país em iminência de rutura da Monarquia Constitucional para a República, complementado pela citação geral do gosto artístico e agentes criativos inseridos na cronologia do objeto de estudo abordado. Como epílogo deste primeiro bloco interpretativo seguiu-se a definição geral da sua especificidade temática, a ilustração. Esse contexto analítico permite-nos perceber a escala evolucionar desta disciplina artística em Portugal e constituir um ponto de referência para a base comprovativa do distanciamento da visão de António Carneiro em relação à maioria dos colegas dessa especialidade.

O segundo bloco analítico deste volume de texto trata diretamente da estatura humana e análise estética das suas criações gráficas. Inicia-se com a descrição da figura desta personalidade humana e estética, com incidência superior ao nível dos momentos e reminiscências ligados ao nosso objeto de estudo. Mesmo sendo uma área estudada, no contexto ilustrativo de António Carneiro é indispensável a sua percepção; e apesar da pluralidade bibliográfica, pensamos ter contribuído ainda com novos dados na recensão biográfica deste artista perante a comunidade académica. Exposta a sua biografia, avançamos para uma contextualização global dos desígnios da peculiaridade estética geral da obra - uma área dedicada ao debate pictórico e registo de momentos-chave, avanços e influências que pontuaram o percurso criativo deste tão notável autor.

Com toda a contextualização histórica, cultural e humana consumada, o último momento do nosso trabalho consistiu na apresentação sistemática do objeto de estudo reunido. Foram aí abrangidas quatro décadas de ilustração publicada – apenas com referências pontuais a projetos editoriais recusados ou inacabados - , através de um levantamento anual, desde 1888 a 1929, de

livros, revistas, jornais, cartazes, postais e ex-libris. A sua identificação foi acompanhada pela percepção estética de princípios e signos frequentes na sua semântica gráfica e definição estilística (estabelecida na dualidade entre apontamentos de maior rigor gráfico e registos de superior depuração e liberdade compositiva), distanciadas das correntes humoristas e modernistas. Este levantamento realça principalmente a ilustração direta e os complementos gráficos existentes em livros (capas, contracapas, extratextos, desenhos no corpo textual, cabeçalhos, rodapés, molduras gráficas, capitulares, ex-libris ou retratística apenas), visto que a participação deste artista em periódicos, salvo exceções pontuais neste objeto de estudo, constituía principalmente uma fonte de divulgação de desenhos de esboço para a sua pintura ou registos de retratística.

Metodologicamente, o uso dos termos apurado e depurado, aplicados na análise dos grafismos levantados, pretendem proporcionar ao leitor, uma percepção rápida da dualidade estética dos desígnios ilustrativos de António Carneiro. Referindo-se o apuro, para a identificação de composições virtuosas, volumetricamente preenchidas, luminosas e tridimensionais; e a depuração, como veículo interpretativo de desenhos de simplicidade linear, liberdade expressiva ou morfologia contornada. Refutam-se assim, interpretações que encontrem no emprego do termo depurado, um pressuposto reflexivo da existência de desleixo ou desinteresse por parte do artista, no resultado final dos seus grafismos, identificados neste trabalho como depurados – desinteresse, que num artista da estirpe de Carneiro, entendedor da arte, sobretudo na sua vertente de ilustração, como um ato profilático, nunca se verificou nas centenas de apontamentos gráficos que realizou.

Como comprovativo da situação antitética do entendimento deste artista perante os grafismos contemporâneos, constituindo através da ilustração um meio de reforço da sua arte e resposta exclusiva ao seu núcleo íntimo, inserimos neste levantamento, a par dos aspetos analíticos, a transcrição de breves palavras, inéditas, dos autores que ilustrou: dedicatórias laudatórias, em alguns casos direccionadas ao resultado final dos desenhos publicados, registadas em exemplares que pertenceram ao próprio António Carneiro e que se conservam atualmente na C.O.A.C.

Relativamente ao segundo volume, este apêndice pretende complementar o objeto de estudo analisado através da exposição de conteúdos sintetizados e tabelados da biografia e atividade de António Carneiro. E, sobretudo, revelar documentos e registos de ilustrações que possam suportar visualmente as considerações tomadas no volume de texto. Uma recolha imagética resultante da reprodução de imagens relevantes dos livros, revistas, postais, cartaz e ex-libris com os direitos cedidos pelas instituições tutelares e centrados na posse pessoal de parte do *corpus* deste projeto.

Com este trabalho propusemos respostas efetivas às questões iniciais relativamente a esta temática. Contudo, muito fica ainda por dizer e revelar acerca desta área da vida de António Carneiro. Embora nos pareça ter conseguido uma fonte honesta para a melhoria do conhecimento acerca desta matéria, a evolução analítica da ilustração portuguesa e principalmente a especificidade plástica deste artista necessitam de novas abordagens futuras.

Importa também referir que o objeto de estudo não cobriu um número mais elevado de revistas e periódicos devido à incidência superior no levantamento de livros com ilustração direta; mas também à escassez, dificuldade de acesso e disparidade geográfica da existência de alguns exemplares - por vezes inacessíveis, por contingências inerentes ao estado de conservação irregular que algum deste espólio apresenta, condicionando o seu manuseamento e estudo. Com o nosso trabalho queremos também chamar a atenção para a importância do património artístico que a ilustração representa na Arte Portuguesa, lamentando-se o estado de abandono e degradação de alguns acervos e volumes consultados e temendo-se a sua perda.

Estado da Arte

Pela quantidade e qualidade de obras que realizou, António Carneiro continua a ser atualmente uma das figuras fundamentais da cultura artística portuguesa do séc. XIX-XX, principalmente no entendimento dos contributos mais específicos do Porto para essa situação finissecular. Embora no decurso da sua vida tenha sido por vezes pouco valorizado, sobretudo com mais desconfiança por parte do mercado lisboeta, durante o seu percurso constituíram-se algumas fontes importantes para o seu reconhecimento biográfico e psicológico. Neste domínio, destacam-se em particular as entrevistas e artigos que, desde o término da sua formação até à sua morte, preencheram diversas páginas de revistas, magazines e jornais nacionais e estrangeiros, principalmente espanhóis, franceses, ingleses, brasileiros e mesmo argentinos - autênticos documentos de época, reflexos do seu processo criativo e posicionamento perante o universo global da arte.

Até à entrada do sexto decénio do séc. XX, a par da existência dos inúmeros artigos referidos, as principais fontes para compreender o perfil próprio de Carneiro advinham diretamente da informação constante da sua epistolografia, poesia editada, prefácios de exposições realizadas e relatos publicados pelos membros do seu círculo íntimo. Existia na realidade um núcleo relativamente amplo de memórias descritivas e analíticas, como as que constituiu Manoel de Sousa Pinto (1880–1934), em 1911, no catálogo que prefaciou da exposição do artista em Lisboa, no Salão da Ilustração Portuguesa (acentuando o seu carácter introspetivo e de desenhista de qualidade superior, próximo da maturidade pela via de Eugène Carrière). E também Júlio Brandão (1869–1947), nas recordações da sua *Galeria de Sombras* de 1935 e no prefácio aos *Solilóquios* de 1936 (publicado também em *Desfolhar de Crisântemos*, de 1938, onde abordou a simbiose entre a plástica e a poesia desta personalidade). Ou mesmo do Visconde de Vila Moura (1877–1935), que em 1931 publicou o texto de uma conferência em sua homenagem (direcionado para o gosto francês de Carneiro e narrativo da sua biografia, dando ênfase à forma como o pintor encontrava, nas estadias frequentes em casa dos seus amigos, os valores de interesse para a

experiência e inovação na sua arte). E inclusive Teixeira de Pascoaes (1877–1952), já em 1952, através de uma retrospectiva da amizade fecunda entre ambos (onde descreve a forma como António Carneiro se ofereceu para o retratar, como forma de complemento gráfico para nobilitar a publicação de *O Bailado*, em 1921).

Na génese de um novo panorama na análise a António Carneiro, após a primeira metade do séc. XX, registaram-se ainda alguns relatos transitórios, assinaladores da convergência entre momentos de afirmação de pressupostos técnicos e expressões de ligação afetiva. Casos de Joaquim Lopes (1886–1956) e Maria Osswald (1893–1988), que em 1955 e 1958 exaltaram o conhecimento deste vulto através da sua faceta de desenhista e de pintor-poeta, umbilicalmente ligado aos resultados do seu trabalho diário.

Gradualmente, com o crescendo de interesse na descoberta (principalmente, o caso do reencontro de *A Vida*, em coleção particular e da sua estética simbolista), aquisição e estudo de espólio de Carneiro, impulsionados também por autarquias nacionais de áreas onde deixou a sua marca – Amarante, Porto e Matosinhos, principalmente –, surgiram novos estudiosos e correntes. Maioritariamente distantes do discurso intimista e laudatório dos anteriores amigos e contemporâneos do artista, optaram por tentativas de expressão vertical acerca do perfil e do seu legado, enaltecendo principalmente a sua experiência votada ao símbolo.

Com a chegada da temática literária ao campo científico dedicado a António Carneiro - inclusive através de investigadores estrangeiros, como o caso da italiana Anna Candiago, com o seu estudo pioneiro da ligação do amarantino a Dante e à *Divina Comédia* – assiste-se ao início de um ciclo de publicações de profundidade superior. Esse momento foi naturalmente favorecido pela circunstância da efeméride do primeiro centenário do nascimento do pintor, celebrado em 1972.

Deste modo, João Alves, Jaime Ferreira e José-Augusto França (1922), entre 1972 e 1973 (embora com metodologias bem distintas), formalizaram os primeiros estudos e conferências de apreciação global sobre as múltiplas áreas de labor deste artista. Constituíram, com premissas fundamentadas em

ampos trabalhos de levantamento, verdadeiras fontes de recolha e análises robustas que serviram de esteio para a especialização posterior. E inspiraram novos estudiosos a dedicarem-se ao tema, como Laura Castro (1963), cujo percurso editorial acerca de António Carneiro se iniciou em 1996 (tendo como última referência mais recente a participação, em 2011, no catálogo da exposição “António Carneiro revisitado na Galeria dos Benfeitores da S.C.M.P.”); Bernardo Pinto de Almeida (1954) e o seu livro de 2005; e mais recentemente Afonso Ramos (1987), em 2010 - um dos últimos a publicar uma obra acerca da biografia, paisagismo, retratística e simbolismo de António Carneiro, seguindo também a metodologia e estrutura dos autores precedentes.

Abordar o meio criativo e as especificidades deste vulto acarreta uma responsabilidade acrescida, devido ao grupo alargado de historiadores de renome que aprofundaram o tema. Todavia, apesar de toda a profundidade de conhecimento já patente acerca desta personalidade, é na envolvimento do objeto de estudo deste nosso trabalho que se define um dos campos menos explorados do perfil estético de António Carneiro.

Para além de todo o debate analítico acerca da vida e obra celebrada de Carneiro (pintura simbolista, paisagem e retratística a óleo), subsiste no objeto de estudo deste trabalho - a ilustração publicada - uma lacuna no conhecimento do seu perfil estético que pensamos ser significativa. Secundarizada frequentemente, também por instituições museológicas e coleções particulares, a ilustração publicada, representa, porém, um dos recursos permanentes ao longo da vida deste artista, uma verdadeira memória constante do seu pensamento. Constitui, pela sua diversidade e valor intrínseco, uma fonte ímpar para a análise da comunicação com a comunidade; mas é um facto que a descoberta das potencialidades dos múltiplos do artista foi poucas vezes alvo de estudos mais abrangentes.

Ilustrador fecundo, durante quatro décadas de edições comercializadas com desenhos de sua autoria, foi curiosamente sobre o último projeto da sua vida - não editado - que se ensaiaram os primeiros estudos direcionados para a sua vertente de ilustrador. Neste campo temático, Anna Candiago realizou

em 1965 um estudo pioneiro acerca dos recursos técnicos e plástica aplicada no núcleo de 42 esboços para o programa interpretativo de *O Inferno* de *A Divina Comédia* de Dante - uma linha de pesquisa que Mónica Baldaque (1944) reforçou e reinterpretou em 1995, num artigo publicado na revista *Museu*, expondo a liberdade que este processo proporcionava ao seu criador.

O ideário dantesco é unanimemente destacado como o expoente da maturidade da ilustração no percurso deste vulto criativo, relegando e reduzindo por vezes as quatro dezenas de anos da sua participação em livros e revistas à classificação de atividade estéril e puramente comercial. Contudo, o contacto estabelecido entre os programas ilustrativos que realizava e o núcleo de movimentos literários e personalidades de relevo para o contexto português levou os principais estudiosos de 1972-1973 a incidirem neste universo da obra publicada.

Com leve citação de influências e estilos ilustrativos aplicados, João Alves (o primeiro autor que referiu a ligação de António Carneiro a Adriano Ramos Pinto e ao cartaz publicitário da sua empresa de Vinho do Porto, em 1910) e, sobretudo, José-Augusto França, criaram algumas das primeiras bases sobre a pertinência do estudo da ilustração para a perceção total do universo de António Carneiro. O próprio José-Augusto França, após o levantamento de alguns dos signos e características desta vertente em livros e periódicos, afirmou, no artigo publicado em 1972 na revista *Colóquio / Artes*, a pertinência com que o estudo desta área se impunha.

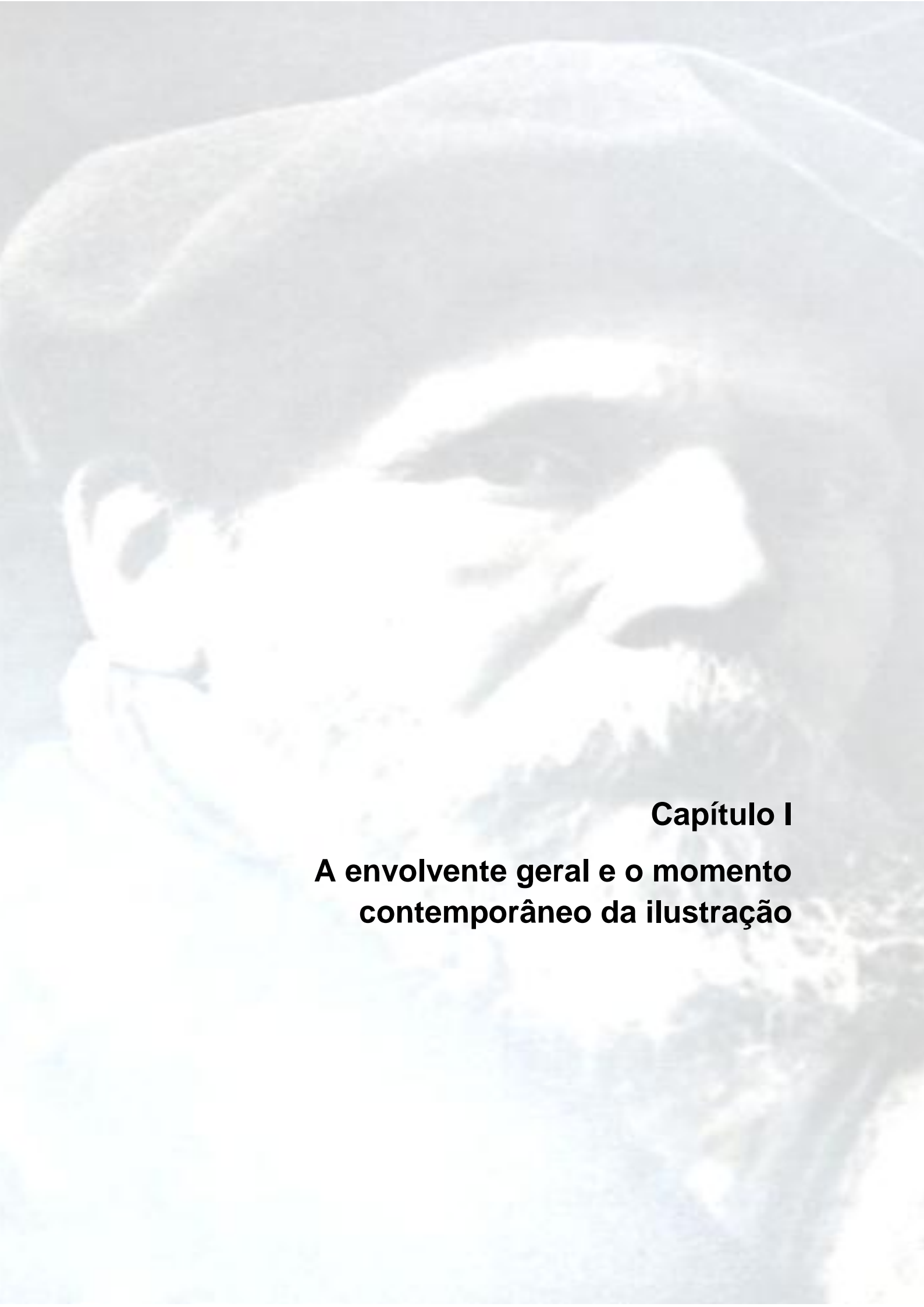
Um estudo que ele próprio formalizou com o primeiro levantamento publicado na sua monografia *António Carneiro (1872–1930)*, de 1973, que embora não cubra toda a obra (devido ao número elevado de existências e dificuldade da sua recolha total), evidenciou os principais pontos de convergência e contraste da atividade gráfica de ilustrador de livros e, principalmente, a sua direção artística no movimento da *Renascença Portuguesa*. Mesmo tendo em conta a distância de quatro décadas que separa o momento académico atual do período de realização daquele ensaio, o pensamento formulado por José-Augusto França define-se, ainda hoje, como

um dos elementos fulcrais para qualquer análise do percurso ativo de ilustrador de António Carneiro e da sua estética.

Após esta viragem efetuada na década de 70, a década de 80 trouxe novas bases de análise do pensamento próprio e afinidades deste criador, nomeadamente com o estudo e divulgação do seu diário de bordo da viagem a Itália em 1899, devidos a Flório de Vasconcelos (1920) e posteriormente a continuidade do levantamento da sua ligação à cultura literária e ilustração, pela via da *Renascença Portuguesa*, através do trabalho de recolha e análise de Paulo Samuel (1957), publicado em 1988.

Deste período em diante, as referências a António Carneiro mantêm-se em perspetivas generalistas, sedimentando a importância dos já referenciados Laura Castro e Bernardo Pinto de Almeida. Mas torna-se de todo pertinente salientar ainda o contributo de J. M. da Cruz Pontes (1925), em 1997, pelo estudo da relação entre a Universidade de Coimbra e António Carneiro (revelando a existência de um desenho de ex-libris, de 1917, para a Faculdade de Letras desta Universidade, de sua autoria), verificada principalmente pela via do levantamento de epistolografia. Nesse trabalho foram incorporados comprovativos importantes para a reconstituição do meio laboral e da forma de relacionamento do artista com os mecenas e sobretudo com os amigos que ilustrou.

Como última grande ferramenta de trabalho para o estudo de António Carneiro, destaca-se a publicação recente, em 2011, do catálogo da Exposição *António Carneiro revisitado na Galeria dos Benfeitores da S.C.M.P.* - com colaboração variada - principalmente pela cedência de documentação inédita e relevante para a melhoria do conhecimento geral das áreas de ação desta notável figura, desde a formação até à maturidade e morte, que a Misericórdia recolheu e recordou com esta homenagem.



Capítulo I

A envolvente geral e o momento contemporâneo da ilustração



“(...) não há Arte antiga, nem Arte moderna. Há apenas Arte (...) e a Arte não tem idade, é de ontem, de hoje, de sempre, eterna e superior à volubilidade das modas e dos tempos (...) pelas formas e pela cor (...) o artista exprime-se (...) preencherá os seus fins: revelar almas, derramar beleza (...)”

*António Carneiro*¹

¹ Excerto de artigo-entrevista de António Carneiro, sob registo de Horácio de Castro Guimarães, publicado em 1925 – cf. *Labareda. Revista de crítica e letras*. II série, n.º 5, Porto: maio de 1925, pp. 112-115.

1.1 Envolvente geral: a Europa finissecular

“(…) Até à morte de António Carneiro decorreram dez anos desde a eclosão do *Superrealismo*, catorze desde a do Dadaísmo, vinte desde a do Abstracionismo e do Futurismo, vinte e três desde a do Cubismo e vinte e cinco desde a do Expressionismo e do Fauvismo (…)”

João Alves²

Inserido numa cronologia de transição, sob várias dimensões da realidade histórica a que pertenceu, António Carneiro consumou na sua arte um núcleo de pressupostos e preocupações íntimas, resultantes da metodologia com que interagiu e dissecou as incidências do meio envolvente.

Espírito português, as suas origens humildes, a orfandade e a subsequente transferência infantil para a cidade do Porto propiciaram-lhe um círculo específico para a desenvoltura do seu temperamento. Internado num asilo à mercê de misericórdia, é nesta condição, cidade e povo adjacente que inicia no término do século a contemplação da dinâmica europeia.

No velho continente a centúria de XIX propiciou uma profunda etapa reformista, envolta em nuances críticas sociológicas, conquistas estatutárias e evoluções políticas. Protagonizadas por ruturas e contrarruturas face a estratos e privilégios seculares e resultantes na democratização de estruturas e regimes.

Liberais e absolutistas, monárquicos e republicanos alimentaram uma conjuntura europeia industrializada, composta por êxodos, urbanizações e revoltas humanas. Onde a emergência gradual da burguesia capitalista, apostada em empreendimentos e enriquecimento, contrastava com o operariado em lutas sociais, despoletadoras de ideários reivindicativos, como o Socialismo e o Marxismo³ – com Karl Marx (1818–1883) e Friedrich Engels (1820–1895).

² ALVES, João – *António Carneiro e a pintura portuguesa*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1972, p. 68.

³ ALMEIDA, António Manuel Passos de – *As marinhas na C.O.A.C.* Relatório apresentado no âmbito da cadeira de Gestão de Coleções do curso de Pós Graduação em Museologia do D.C.T.P. da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: F.L.U.P, 2005, p. 23.

Evolucionista, o séc. XIX revelou-se debelador das convulsões pós-napoleónicas, inspirou o espírito europeu com os princípios democráticos da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade) e culminou com a criação pioneira de estados sociais. Teoricamente sediados nos interesses de responsabilidade social, legislação laboral, constituição de direitos humanos, assistência médica, educação, associativismo e sindicalismo.

No panorama intelectual, o *fin de siècle* primou também pela técnica e pela ciência. Incubador de mentes visionárias, obteve na arte e na cultura um baluarte expressivo e relegou rigores academistas precedentes, em favor de maior liberdade criativa. Envolto em debates, exposições, avanços vanguardistas e estilísticos, este século propiciou também aos seus cidadãos um usufruto de novas malhas urbanas – dinamizadas pela arquitetura do ferro, resultante do progresso metalúrgico e industrial, com Gustave Eiffel (1832 – 1923), presente também em Portugal, como um dos seus expoentes⁴; de cada vez mais frequentes contactos cosmopolitas; e de, com enorme alcance, um novo e potente recurso, o domínio da eletricidade.

Encabeçada pela capital francesa, a mudança europeia construiu em Paris uma ambiência exponencial ao nível da cultura e da arte. Com as suas entidades vangloriadas, tornou-se uma inspiração plena para os países circundantes, citada inclusive como o modelo principal para o quotidiano sociocultural português⁵. É nesta “Escola Parisiense”⁶, resultante de todas as dissidências, contrapontos e afirmações emergentes do séc. XIX – sinónimo do

⁴ Tipologia arquitetónica com superior taxa de implementação nacional na cidade do Porto, evidenciando-se a construção do Palácio de Cristal (1861 – 1865), do arquiteto britânico Thomas Dillen Jones, a ponte de Dona Maria Pia (1876 – 1877), da autoria de Eiffel ou a cobertura metálica do Pátio das Nações (1882), do Palácio da Bolsa (1842 – 1910), idealizada por Tomás Augusto Soller (1848 – 1883). “(...) O Porto, sem responsabilidade de Corte nem direta influência da burocracia ministerial (...) seria marco de progresso, simultaneamente ao nível da construção e da utilização social (...) tomando também a dianteira dentro de novos moldes (...) a “arquitetura do ferro” (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *A arte em Portugal no séc. XIX*. 3.^a Edição, vol. I. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, pp. 341, 346 e 347.

⁵ Através da importância do assentamento de caminhos de ferro em Portugal com alcance europeu, operado no séc. XIX. Perante a possibilidade iminente de portuenses e lisboetas alcançarem Paris em dois ou três dias de viagem, o historiador Oliveira Marques sublinhou a importância do paradigma francês como inspiração nacional: “(...) Portugal via na França o seu modelo cultural e se abria profundamente, sem restrições a toda e qualquer influência francesa (...)” – cf. MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Das Revoluções liberais aos nossos dias*. Vol. III. Lisboa: Editorial Presença, 1998, p. 151.

⁶ LACERDA, Aarão de – *A arte em Portugal no séc. XIX*. (Separata do livro *Portugal*). Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, 1946, p. 386.

início da modernidade na vida europeia – que nomes como António Carneiro encontram resposta para as suas inquietações concetuais⁷. À imagem de contemporâneos lisboetas e portuenses, é na variedade parisiense que encontra um meio reflexivo de maturação do seu olhar e linguagem – a sua arte. Num “tempo parisiense voltado para as interrogações existenciais”⁸, distanciado da intermitência nacional, a sua “personalidade ligada ao sonho”, encontrou nos desígnios de Eugène Carrière (1894–1906) – intimista expressivo e influxo permanente de Carneiro⁹ - , Auguste Rodin (1840–1917) e sobretudo numa empatia inicial com a estética de Puvis de Chavannes (1824–1898) – artista posicionado entre “a cultura *sallonard* e a expressão modernizante” - uma “metáfora antecipadora do seu percurso”¹⁰.

Percurso esse, pautado pelo ato criativo que se revelou debelador das suas interrogações existenciais. Virtuoso e pessoalizado, respondendo ao meio artístico contemporâneo com temperança e equilíbrio permanente entre tradição e atualização. Fatores que o distanciaram dos demais artistas portugueses em cada uma das suas múltiplas valências expressivas, desde a nobreza da pintura a óleo, em tela de grande formato, ao mais ínfimo e linear grafismo de ilustração.

⁷ Escola e influxos parisienses, por quem o artista refere a preferência e empatia, numa das suas raras entrevistas, publicada em 1923: “(...) Os artistas do meu culto são Puvis de Chavannes e Eugène Carrière (...)” – cf. *Revista Portuguesa*. n. 10, (s/l): 19 de maio de 1923, p. 13.

⁸ Aa.Vv. – *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Coleção*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001, p. 75.

⁹ “(...) O encontro plástico decisivo (de Carneiro) é com Eugène Carrière (...) coqueluche dos meios intelectuais (...) Idêntica (entre A.C. e Carrière) evocação da infância e do amor maternal, apetência pelas cenas de expressivo intimismo, retratos mergulhados em bruma (...)” – cf. OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão – *Aurélia de Sousa em Contexto. A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 299.

¹⁰ “(...) O exemplo de Puvis de Chavannes, a meio caminho entre a cultura *sallonard* e a expressão modernizante, será a metáfora antecipatória do seu próprio percurso (...)” – cf. *Idem-Ibidem*.

1.2 Vicissitudes nacionais

“(...) Nem rei nem lei, nem paz nem guerra / (...) Tudo é disperso, nada é inteiro / Ó Portugal, hoje és nevoeiro (...)”

Fernando Pessoa¹¹

Geograficamente posicionado no extremo da Europa meridional, o quadrante português esteve dessincronizado do ritmo mais avançado do continente em vários momentos da sua História. Entre o término do séc. XIX e a transição para os primórdios de XX revelou-se profundamente instável, sofrendo vicissitudes socioeconómicas e convulsões constantes, originárias de mutações de paradigmas governativos, com expoente posterior na afloração dos antecedentes da República, finalmente implantada em 1910.

Fustigado pelas destrutivas Invasões Francesas (1807–1814), o país iniciou o programa evolutivo da centúria de XIX envolto em guerrilhas civis, revoluções, golpes de estado, reformas e problematizações quotidianas diversas e ininterruptas¹². Muito desigual no poderio das suas classes (nobreza em queda face à solicitada emergência burguesa capitalista, unânimes na asfixia dos estratos inferiores), Portugal professava uma realidade díspar do processo de industrialização europeia, mantendo-se preso num sistema laboral ruralizado e passadista. Uma neblina contida na pátria que estigmatizou e adiou o seu crescimento económico, social e até a própria autonomia administrativa¹³.

Todavia, debelada a turbulência da primeira metade do século, a opinião pública portuguesa mostrou-se mais assertiva e reivindicativa perante o conluio

¹¹ PESSOA, Fernando – *Mensagem*. Lisboa: Editorial Império, 1934, p. 96.

¹² Uma história pátria conturbada por intermitências sociopolíticas agudas, marcantes para a perspetiva nacional da primeira metade do séc. XIX. Principalmente pela *Revolução Liberal* de 1820 (na sequência de desconfortos e acusações de drenagem monetária para o Brasil, declínio comercial, orçamental e contestação do poderio inglês nos destinos do país), a *Instituição da 1.ª Monarquia constitucional* com D. João VI, a *Independência do Brasil* em 1822, a disputa entre o Liberalismo e o Absolutismo na génese das Guerra Civil, as políticas *Setembristas*, o *Cabralismo*, a *Revolta da Maria da Fonte* e o início da *Regeneração* – cf. MARQUES, A. H. Oliveira – *Ob. cit.* (1998), pp.1 - 46.

¹³ O séc. XIX português denunciava uma dependência e vassalagem perante as potências externas, mesmo ao nível do poder central. Resultante ainda da conjuntura belicosa das invasões napoleónicas, as ingerências inglesas e francesas desgostaram longamente a população nacional. Cujo desconforto originou críticas e grandes debates ideológicos perante a prepotência observada.

político e cultural do caminho luso. Face a rombos constantes na identidade do país, desrespeitos, irregularidades e incapacidade notória de estabilização pacífica no seio da Monarquia Constitucional, incitaram-se os primeiros desígnios de mudança de paradigma estrutural da administração pública do “Portugal Contemporâneo”¹⁴.

Com vista ao ressurgimento cultural e reforma dos pressupostos mentais, o meio intelectual denunciou maior envolvimento nas questões diretivas do país, com a promoção de debates frequentes, movimentações partidárias e associativismo organizado ou espontâneo. Locais onde clamavam interesses de mudança, como os que despoletaram a fundação partidária Socialista e a Republicana, a *Questão Coimbrã de 1865*¹⁵, a *Geração de 70*¹⁶ e as suas polémicas *Conferências do Casino* (1871)¹⁷.

As ineficácias e flagelos da fraca gestão monárquica, nomeadamente em situações críticas, como a capitulação perante o *Ultimatum Inglês de 1890* – uma missiva de entrega de colónias africanas lusas ao Reino Unido perante ameaça de invasão – colocaram o sistema e o país em descrédito total interno e externo. Envolto em aura pessimista, descrente e mergulhado numa profunda crise económico-financeira, a iminência da bancarrota antevia a derrocada e a catástrofe monárquica, vaticinada pelos próprios escritores de época¹⁸, e que

¹⁴ Título aplicado por Oliveira Martins num fundamental ensaio histórico, de 1881.

¹⁵ Confronto de ideologias entre o grupo estudantil (universitários de Coimbra), de Antero de Quental (1842–1942), contestando os valores espirituais, sociais e literários do seu tempo perante o núcleo de intelectuais maduros de António Feliciano de Castilho (1800–1875) – cf. MARQUES, A. H. Oliveira – *Ob. cit.* (1998), p. 155.

¹⁶ Grupo de artistas, cientistas, professores, aristocratas, jornalistas agregados a Eça de Queiroz (1845–1900), Antero de Quental, Ramalho Ortigão (1836–1915), Teófilo Braga (1843–1924), Oliveira Martins (1845–1894) e Guerra Junqueiro (1850–1923) - “(...)Grupo notável de intelectuais que pouco passavam dos 20 anos (...) trabalharam dos finais da década de 1870 aos começos do séc. XX. Foram eles o resultado da abertura total de Portugal ao mundo civilizado de então, com o progresso de comunicações e a maturidade da liberdade de imprensa (...) expoentes de Portugal no liberalismo, europeu, moderno, arejado, lutando por arrancar o país ao subdesenvolvimento industrial, comercial e político (...) sensível aos escritores franceses (...) Renan (...) Michelet (...) Vítor Hugo (...) Balzac (...) anticlerical, racionalista, positivista (...) em geral antimonárquica (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, pp. 154 e 155.

¹⁷ Conferências que voltaram a reunir, agora no meio lisboeta, a geração de Antero de Quental na Questão Coimbrã e que incentivaram o grupo da *Geração de 70*. No *Casino Lisbonense*, as *Conferências do Casino* pretendiam debater aspetos modernos da literatura, história, religião e educação. Mas foram consideradas como “ataques ousados à ordem social e política existente, assustando os poderes públicos que as admoestavam e proibiam” – cf. Idem – *Ibidem*, p. 155.

¹⁸ “(...) A passagem do século concentrava dramaticamente essa ideia de crise e decadência, imortalizada na ficção de Eça de Queiroz (...) Teixeira de Queiroz e Fialho de Almeida, ou na

teve o primeiro episódio efetivo com a tentativa derrotada de instauração republicana, na *Revolução do 31 de janeiro de 1891*¹⁹, operada na cidade do Porto – onde António Carneiro permanecia asilado na S.C.M.P., regia a aula de desenho do Asilo do Barão de Nova Sintra e frequentava a A.P.B.A.

Perante o povo, a Monarquia constitucional perdia o seu sentido, deixava de corresponder às aspirações desejadas. Embora ultrapasse a revolta portuense em maio, a monarquia endividada e estreme provocava com as suas falhas o reforço da opinião pública perante o posicionamento e as premissas do Partido Republicano – existente desde 1876²⁰. Um partido votivo, desde a década de 80 do séc. XIX, a uma simbologia nacionalista, de orgulho pátrio integrador, que exultava “Camões como o símbolo de um povo que se sente fora da data histórica”²¹ – notemos que posteriormente Camões e a sua obra épica constituíram o episódio-síntese do momento final da obra plástica de António Carneiro.

À entrada do novo século, Portugal, embora demonstre ligeiros progressos técnicos²², era um país próximo do colapso. Com cinco milhões e meio de habitantes, permanecia pobre, maioritariamente analfabeto e em crescendo nos índices de emigração²³. Pontuado por uma burguesia (a classe nacional a que Carneiro esteve subordinado laboralmente, devido às carências económicas do seu percurso)²⁴ ligada ao comércio e à agricultura, o espaço

Poesia de Guerra Junqueiro e António Nobre (...)” – cf. Aa.Vv. – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 27.

¹⁹ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Ob. cit.* (1998), pp. 54 e 55.

²⁰ Um movimento intelectual unânime cujos objetivos, perante a devassa monárquica, consistiam na modernização económica e social, a libertação da tutela estrangeira, a democratização política interna, a extensão escolar, a universalização do sufrágio, descentralização administrativa, combate à excessiva influência da Igreja na sociedade e a defesa do património nacional e colonial africano – cf. Aa.Vv. – *Ob. cit.* (2010), p. 44.

²¹ Idem – *Ibidem*, p. 45.

²² “(...) O país não estava distraído das principais novidades técnicas que decorriam à escala mundial, acompanhando as fantásticas possibilidades que a eletricidade oferecia (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, p. 38.

²³ A emigração foi uma pesada problemática que permaneceu em crescendo mesmo após a implantação da República em 1910. E foi simbolicamente abordada pela poesia de António Correia de Oliveira e pelos grafismos de António Carneiro publicados em 1916 no volume V – *D'Aquém e d'Além Ondas*, da coleção *A Minha Terra* – cf. OLIVEIRA, António Correia de – *A Minha Terra. V – D'Aquém e d'Além Ondas*. Paris / Lisboa / Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

²⁴ “(...) Era a essa burguesia de infalíveis contas que António Carneiro tinha que vender, vender, pois claro, os seus miríficos trabalhos, sem poder subsistir da minoria de fervorosos amigos e admiradores que o rodeavam (...) produção paciente e beneditina, de anos e anos

nacional inicia momentos históricos de grande crise da constituição liberal, com frequentes dissoluções parlamentares, opressão, regimes ditatoriais e assassinio de presos republicanos. Fatores culminantes para o extremar de posições entre Monárquicos e Republicanos, cuja retaliação resultou no assassinio de D. Carlos, em 1908, no episódio do *Regicídio*.

Ao monarca D. Carlos, ironicamente a grande vítima da ditadura franquista que subsidiou, sucedeu D. Manuel II. Este, receoso pela sensibilidade do momento precário do país e pelos episódios que antecederam a sua entronização, prometia “amnistia, eleições e governos de concentração de Regeneradores e Progressistas”²⁵. Embora exista maior abertura por parte do rei, os desentendimentos continuavam e a força do seu núcleo tornava-se escassa, verificando-se deserções e aumento gradual da força republicana no Parlamento: “(...) Os monárquicos dificilmente sustidos pelos chefes, ameaçavam ingressar no partido republicano, que todos os dias ganhavam em número e audácia (...)”²⁶.

Perante o endividamento e a hostilidade generalizada face à monarquia, o órgão de conspiração republicana, a *Carbonária* – sociedade secreta de ligações maçónicas que admitiu nas suas hostes posições extremistas, elementos anarcossocialistas e anarquistas convictos²⁷ -, perspetivando a necessidade de revolução, infiltrou-se entre 1908 e 1909 no núcleo das forças armadas²⁸. Com esta segurança bélica, os ímpetus republicanos de querela em querela deixavam o monarca e o seu governo num verdadeiro cerco solitário e adverso.

Perante a incerteza e o receio do momento nacional²⁹, é curiosamente no Porto de António Carneiro, que se inicia em 1910 a aprovação da derradeira investida republicana de outubro, através de um congresso do Partido Republicano Português. Deste modo, contestando o regime monárquico

de resignado afincado solitário, em holocausto a uma cidade avara (...)” – cf. ALVES, João – *Ob. cit.* (1972), p. 14.

²⁵ Aa.Vv. – *Ob. cit.* (2010), p. 47.

²⁶ BRANDÃO, Raul – *Memórias. janeiro de 1900–julho 1910*. vol. I, 2.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1919, p. 309.

²⁷ Aa. Vv. – *Ob. cit.* (2010), p. 49.

²⁸ Idem - *Ibidem*.

²⁹ “(...) Quem reina agora em Portugal não é o Sr. D. Manuel, é sua majestade o medo (...)” – cf. BRANDÃO, Raúl – *Ob. cit.* (1919), p. 313.

moribundo, o grupo republicano, incitado por forças revolucionárias europeias³⁰, opera em Lisboa no dia 5 de outubro a deposição definitiva do regime monárquico e a implantação de uma República que se pretendia democrática.

Com a ascensão republicana, registaram-se momentos iniciais propícios ao desenvolvimento dos estratos populacionais carecidos e das atividades do país, como o trabalho, a condição social, o envolvimento cultural, as renovações no ensino³¹, a busca da literacia³², a renovação de valências e serviços. Todavia, esta reviravolta política não trouxe unanimidade e a acalmia que a população nacional necessitava. Anualmente, dentro do Parlamento e do próprio núcleo republicano, sucediam-se ascensões e quedas de soberanos e governos.

As divergências entre diferentes fações e ideologias, as questões dramáticas – como, sobretudo, a da participação nacional na 1.^a Guerra Mundial³³ e a respetiva crise social interna – e a conjuntura económica local e global, sujeitaram os portugueses a novas décadas de perturbação, impróprias para o fomento do país, que culminou com a sua queda no totalitarismo de ditaduras e no retrocesso mental que essa situação governativa acarreta.

³⁰ Aa.Vv. – *Ob. cit.* (2010), p. 51.

³¹ Com uma ideologia de ensino peculiar, os ideais republicanos aproximavam-se das metodologias de leitura que João de Deus criou a partir da sua *Cartilha Maternal* de 1876. Falecido em 1896, com a implantação da República e a ação do seu filho João de Deus Ramos (1878–1953), o meio de ensino de leitura através de um sistema analítico e intuitivo, aclamado por progressistas republicanos, deu à estampa em 1911 e 1912 - além de outras obras do pedagogo falecido - a reedição dos seus *Versos para o povo e para as crianças* – 1911; e das suas *Poesias religiosas* - 1912. Poemas cuja totalidade do programa de ilustração, direta e indireta, coube a António Carneiro – cf. MARQUES, A. H. de Oliveira – *Ob. cit.* (1998), p. 357.

³² Um momento que contribui para a própria proliferação da obra gráfica de António Carneiro e da distribuição dos núcleos editoriais da portuense *Renascença Portuguesa*, onde participará frequentemente, como diretor e ilustrador desde a sua criação em 1910, mas principalmente a partir de 1912: “(...) Cumulativamente, vários editores e associações particulares dedicaram-se à tarefa de espalhar cultura entre as massas urbanas, mediante a publicação de livrinhos baratos com obras portuguesas e internacionais (traduzidas), de reconhecido mérito, científicas, históricas, literárias, etc. Publicavam-se textos integrais, seleções e resumos (...) a Renascença Portuguesa teve papel de relevo nesta atividade (...) Tinham vasta circulação por todo o país, não obstante o número de analfabetos...” – cf. *Idem* - *Ibidem*, pp. 362 e 363.

³³ A mortalidade da 1.^a Guerra Mundial foi uma temática abordada por António Carneiro em 1916, através do uso de um corvo negro colocado sobre um crânio, prostrado no solo de uma área de sepultamento. Um grafismo publicado nos números 52, 53 e 54 da II série da revista *A Águia*, que tinha como subtítulo *Portugal e a Guerra* – composição cuja estética grave e simbólica se distanciou das demais ilustrações do volume – cf. *A Águia*. II série, nº 52, 53 e 54. Porto: abril, maio e junho de 1916, p. 157.

1.3. Correntes artísticas

Com as vicissitudes do ambiente conturbado da primeira metade do séc. XIX anteriormente expressas, as tragédias belicosas, a debilidade monárquica e as imposições externas prenderam o génio artístico português. Com empreendedorismo artístico menor em relação ao séc. XVIII – especialmente na fase subsidiada pelos grandes incentivos de D. João V - a demanda criativa do séc. XIX não dispunha da estabilidade necessária para suportar avanços técnicos e pictóricos³⁴.

Sob uma galeria inicialmente distante de momentos progressistas externos, o país regista empenho no seu restabelecimento arquitetónico, nomeadamente através da reconstrução lisboeta e tentativa de melhoria de recursos públicos³⁵. Do ponto de vista citadino, Lisboa e Porto evoluem na sua malha, enquanto que as restantes urbes careciam de intervenção aprofundada. Na arquitetura, destaca-se a unanimidade inicial no uso do *Neoclassicismo*³⁶, cuja resposta estética posterior surgia no traço Romântico *Neomedieval* (alternando entre o *Neogótico*, o *Neomanuelino* e o *Neorromânico*³⁷). Gradualmente europeizada, com o avanço do século, o debate construtivo desta área verificou no período do Fim de Século uma primeira tentativa de nacionalização estilística, ou seja, de criação de uma síntese formal com diversos elementos originais de cariz

³⁴ LACERDA, Aarão de – *Ob. cit.* (1946), p. 381.

³⁵ Com edificação de teatros, praças nobilitadas com monumentos simbióticos entre arquitetura e escultura, estações ferroviárias, sedes camarárias, pontes, hotéis e chafarizes.

³⁶ “(...) O séc. XIX iniciou-se em Portugal por um ato de maior significado cultural: a análise crítica, em 1801, dos planos barrocos do Palácio da Ajuda (...) os pareceres (...) foram severamente desfavoráveis a uma obra “contrária aos (bons) preceitos”, que deveria ser riscada de novo conforme “o bom gosto da purgada arquitetura “. A oposição do neoclassicismo italianizante ao barroco tardio, “de mau gosto alemão” (...) definia o novo século (...) Com a viragem de século (...) a arquitetura Portuguesa, em Lisboa mas também no Porto, sob influência neo – palladiana do gosto da poderosa colónia britânica do “Port Wine”, se responsabiliza por uma viragem de gosto e de estilo que se impôs tardiamente no País mal informado, ou só ocasionalmente, sem academias de ensino normalizado (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *Arte Portuguesa do século XIX*. Lisboa: Instituto Português do Património cultural, 1988, pp. 30 e 21.

³⁷ “(...) Entretanto, o estilo neorromânico ou “bizantino”, que se radicava num gosto contemporâneo internacional, substituirá, em Portugal, o “neomanuelino dos românticos. De Ventura Terra a Marques da Silva, ele satisfaz uma determinada consciência nacionalista, própria da geração intelectual de 90, marcada, por um lado, pelo surto patriótico contra o “Ultimatum” britânico e, por outro, por um ensimesmamento tradicionalista, sublinhando os valores das “serras” contra a “cidade” (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 60.

regional, sob o termo *Casa Portuguesa* intentada por Ricardo Severo³⁸ (1869-1940), muito debatida e mais tarde criticamente pensada e ensaiada por Raúl Lino (1879-1974)³⁹.

Herdeiro de espíritos opulentos precedentes, o século XIX debelando contrariedades iniciou um gosto peculiar pelo colecionismo⁴⁰, pela preocupação patrimonial e expositiva. A par dos interesses de conservação pública⁴¹, este momento cronológico propiciou a criação de museus⁴² e hábitos de maior

³⁸ LACERDA, Aarão – *Ob. cit.* (1946), p. 383.

³⁹ Estilo arquitetónico preferenciado por António Carneiro para o primeiro projeto do seu ateliê pessoal, solicitado a Raúl Lino no início da terceira década do séc. XX. Posteriormente recusado pela Comissão de Estética da Câmara Municipal do Porto.

“(…) “casa portuguesa”, que constituiu ponto principal, senão “ponto de honra” de lucubrações ideológicas, históricas, etnográficas e técnicas, que encheram polemicamente os anos finais de Oitocentos e os inícios de Novecentos (...) Raul Lino (...) regressado em 1897 a Lisboa (...) apoiado por um grupo de amigos e admiradores que constituíam a “intelligentsia” nacionalista, quer no pensamento quer na criação artística (...) satisfiz-se, até depois de 1920, numa arquitetura privada muito estudada e pura que, sem imitação, se baseava numa tradição nacional (...) Entre os dois polos estéticos, de Raul Lino e de Ventura Terra, a arquitetura portuguesa deste período, alongado assim pelo século XX dentro, definiu-se num gosto “fin de siècle” em que o “Art Nouveau” penetrou (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 60.

⁴⁰ Embora não seja um hábito profundo na génese cultural portuguesa, o ímpeto colecionista evoluiu em paralelo com a desenvoltura socioeconómica do séc. XIX. Tendo como principal fonte despoletadora a influência do capital de famílias estrangeiras e o peso dos seus hábitos na formação do gosto nacional, esta área registou maior sensibilidade artística no Porto, mas depressa atingiu várias regiões. Considerado um ato de ostentação, o colecionismo privado dos sécs. XIX e XX, tributário do bricabraque, direcionou a maioria dos seus esforços de prospeção artística para agentes e obras internacionais. Existindo assim uma disparidade percentual significativa, entre a presença de artistas portugueses e estrangeiros nos catálogos destas coleções.

(...) Se os meados do século foram marcados por duas coleções, Allen, primeiro no Porto, e Daupias, depois em Lisboa, outras duas caracterizaram os fins de Oitocentos: a do Marquês da Foz e a do Conde luso – belga de Burnay (...) em Coimbra, o Dr. Ayres de Campos (...) juntando-lhe peças de Rubens ou de Murillo, e primitivos, formara uma galeria de contemporâneos nacionais (...) No Alentejo e no Ribatejo (...) surgem-nos como colecionadores o Palha Blanco de Vila Franca (...) em Évora o Dr. Barahona (...) José Relvas, filho de Carlos Relvas (...) reunindo (...) nos princípios de Novecentos, uma boa coleção de pintura portuguesa contemporânea (...)

(...) O gosto do bricabraque, implantado por D. Fernando de Coburgo desenvolvera-se e tornara-se, para além de pesquisas artísticas e históricas que então se esboçavam, um aspeto de estesia burguesa (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *A arte em Portugal no séc. XIX.3.*^a Edição, vol. II. Lisboa: Bertrand, 1990, pp. 77 a 82.

⁴¹ “(...) Em 80, tendo viajado pelo Norte do País, o crítico Rangel de Lima e Alfredo de Andrade (...) elaboraram um relatório dirigido ao inspetor da Academia de Belas Artes, pedindo que advertissem os possuidores particulares de monumentos para que cuidassem deles (...) No mesmo ano (...) a associação dos arqueólogos foi encarregada de classificar os monumentos existentes (...) Em 82 uma portaria de Hintze Ribeiro (...) criou a Comissão dos Monumentos Nacionais (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, p. 74.

⁴² “(...) Os templos das artes, os “ateneus”, as “academias”, os “museus”, foram preocupação imediata do liberalismo (...) Passos Manuel compreendia o seu valor estrutural, dentro da reconstrução nacional (...)” – cf. FRANÇA, José - Augusto – *Ob. Cit.* vol. I (1990), p. 237 - “(...) O Museu Nacional saiu (...) de uma grande exposição de arte ornamental (...) “sem duvida o

estudo. Ações de intento público ou privado que permitiram algum incentivo no interesse, associativismo e formação artística como método de perpetuar o legado nacional.

Apesar das crises profundas, Portugal e as suas Academias⁴³, fundamentalmente conservadoras nos métodos e orientações plásticas de realismo – naturalismo, dispuseram também no último quartel da centúria de um núcleo amplo de bons executantes artísticos⁴⁴, nomeadamente escultores e pintores. Motivados pelas mostras coletivas das instituições académicas⁴⁵ e das agremiações interessadas ou mesmo exclusivas da Arte⁴⁶ – Ateneu Comercial do Porto (1881-1895), o Grémio Artístico Lisboeta (1891-1900) e posteriormente a S.N.B.A. (desde 1901) e o Salão Silva Porto – e pelas apostas mecenáticas do capital privado, os criadores nacionais pontuaram o espaço de gosto crescente e crítica artística com inúmeras representações regidas por um tradicionalismo distante do panorama europeu.

Na escultura evidenciam-se o autor do *Desterrado* (1872)⁴⁷, António Soares dos Reis (1847–1889)⁴⁸, e António Teixeira Lopes (1866-1942)⁴⁹,

caminho mais prático e mais breve para se chegar à fundação de um museu”, diria mais tarde um seu conservador (...)” – cf. FRANÇA, José - Augusto - *Ob. Cit.* vol. II, (1990), p. 71.

⁴³ “(...) Novos órgãos culturais eram criados, nomeadamente uma Academia nacional há muito pretendida, esboçada já pelo vintismo (...) a sua necessidade era manifesta, e logo provada pelas dificuldades (...) na sua organização (...) ao mesmo tempo, criava-se idêntica Academia no Porto, com idênticas dificuldades (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p.27.

⁴⁴ “(...) Dentro destas estruturas oficiais de ensino e de relação social, a arte portuguesa, e nomeadamente a sua pintura, preparava não com os mestres fatalmente escolhidos (...) mas com jovens escolares (...) uma revolução estética, embora pacata, que seria dum romantismo, pacato também (...)” – cf. Idem – *Ibidem*.

⁴⁵ “(...) As academias (...) realizavam também exposições trienais, as primeiras que publicamente se faziam em Portugal (...)” – cf. *Ibidem*.

⁴⁶ “(...) Ligados à Academia de Belas Artes, onde estudaram e, quase todos lecionaram, os artistas portugueses procuraram, também, agir fora dela, em contacto com o público (...) às exposições do Grémio Artístico (...) dando origem em 1901, com a diluída promotora, à Sociedade Nacional de Belas Artes (...) e do Centro Artístico Portuense (...) adicionava-se a participação em certames internacionais (...) em que alguns artistas nacionais eram premiados (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, pp. 32 e 48.

⁴⁷ “(...) O *Desterrado* define-se (...) como uma obra charneira, e não só no quadro da escultura nacional (...) estátua da saudade, dum sentimento que a sua geração realista (...) procuraria escarpelizar (...) mais tarde serviria de bandeira aos “saudosistas”, a Teixeira de Pascoaes, que o considerava “o precursor da verdadeira arte lusitana” (...) obra “espiritual” e “natural” (...) tem uma carga simbólica que lhe é interior; não nasce de uma ideia (...) mas duma “raça” (...) numa conjuntura delicada da vida portuguesa, dentro duma vida artística enfraquecida e sem sentido, assumiu uma significação mais larga (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *Ob. cit.* vol. I, (1990), pp. 453 – 454.

⁴⁸ “(...) Foi também um realista na veracidade severa dos seus retratos do “Conde Ferreira” (1876) da “Viscondessa de Moser” (1884) (...) um realista que, entendera porém, na sua

seguidos do pleno domínio de uma cultura historicista e naturalista fomentada, entre outros, por Moreira Rato (1860-1937), Tomás Costa (1861-1932), Costa Mota (1862-1930), Augusto Santo (1868-1907) e Fernandes de Sá (1874-1959).

Todavia, é na pintura e no desenho que a transposição secular encontra maior dinâmica de intérpretes. Com um prólogo pictural interpretado por artistas estrangeiros⁵⁰ e vultos nascidos ainda em Setecentos⁵¹, o século XIX português, por exemplo, assiste ao precoce termo da ironia vigorosa do desenho caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)⁵², em contraponto pleno com o academismo da pintura a óleo. Uma área inicialmente consumada através de idílio rural, ar livre, retratística – sem descurar os criadores de uma arte prezada na sociedade⁵³, a miniatura, com realce para o contributo de José de Almeida Furtado – *O Gatta* – (1778-1831)⁵⁴ e sua estirpe - história e mitologia de cunho conservador, passando tranquilamente do romantismo ao

estada em Roma, o apelo da saudade nacional (...)” – cf. FRANÇA, José – Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 39.

⁴⁹ “(...) Na escultura o naturalismo teve um nome que se sobrepôs aos outros (...) A. Teixeira Lopes (...) discípulo de Soares dos Reis (...) estudou também em Paris (...) em 1874 regressara ao Porto, trazendo uma obra já considerável, de sóbrio dramatismo, no seu simbolismo servido por boa observação do real. “A Viúva” (1890), “A caridade” (1894), ou “A História” (1898) (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, pp. 46 e 47.

⁵⁰ Casos de Batoni, Pellegrini, Jean Pillemant, Delerive, Noel, Doumet ou Bartolozzi – importante no contributo que prestou ao país e às Belas Artes, no ensinamento de técnicas de gravura. Metodologias fundamentais para a desenvoltura ilustrativa nacional, ligadas principalmente aos primórdios da caricatura – vd. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 22.

⁵¹ Artistas transitórios como Vieira Portuense (1765-1805) ou Domingos António Sequeira (1768 – 1837) – vd. Idem-*Ibidem*, pp. 23, 24 e 26.

⁵² Personalidade de quem António Carneiro recebeu correspondência em 1895, Rafael Bordalo Pinheiro, irmão de Columbano, trilhou caminhos bastante pessoalizados na arte nacional, interpretou o realismo e transformou-o na sua fonte crítica perante a conjuntura sociocultural transitória entre os sécs. XIX e XX: “(...) Anticlerical e republicano (...) admirado pelos próprios adversários políticos, personagem exuberante, boémio e irónico (...) exprimiu ao mesmo tempo com bonomia e humor caustico, o sentimentalismo da sociedade portuguesa (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ibidem*, p.153.

⁵³ Sinónimos de estatuto e gosto requintado, os retratos miniatura obtiveram, por parte da nobreza nacional, uma aceitação bastante significativa. Arte apreciada, cuja importância se comprova através do exemplo da Princesa D.^a Maria Teresa, retratada a óleo, em ca. de 1820, na posse de retrato masculino em miniatura, usado como colar, posicionado junto ao seu peito – vd. *Ibidem*, p. 79, fig. 10.

“(...) A miniatura foi naturalmente a mais íntima e amorosa das artes, era carinhosa e discreta (...) documento histórico precioso (...) teve o seu longo triunfo correspondendo a certas exigências dos tempos, espelhando estados de alma (...) influxos sociais e estéticos (...) vida (...) cor (...) saudade (...)” – cf. BRANDÃO, Júlio – *Miniaturistas Portugueses*. Porto: Litografia Nacional, 1933, pp.39, 45,46 e 47.

⁵⁴ Vd. BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1933), p. 58.

naturalismo – com o raro esforço realista de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883)⁵⁵ - e orquestrada por João Batista Ribeiro (1790-1868)⁵⁶, Auguste Roquemont (1804-1852)⁵⁷, Tomás da Anunciação (1818-1879)⁵⁸, Luís Pereira Meneses - Visconde de Menezes - (1820-1878)⁵⁹, João António Correia (1822-1896)⁶⁰, Francisco Augusto Metrass (1825-1861)⁶¹, João Cristino da Silva (1829-

⁵⁵ “(...) Pintor que, pertencendo à geração romântica, pelas características da sua pintura assumiu uma função, mais do que uma responsabilidade realista (...) Lupi algo recebeu da observação do realismo parisiense que alterou o teor da sua arte (...) foi no retrato que o seu talento se afirmou (...) as personagens que retratava lhe saíam vivas (...) significativas do seu quadro social (...)” - cf. *Ibidem*, p. 39.

⁵⁶ “(...) Os figurinos neoclássicos da sua aprendizagem muito terão contribuído para a formalização do seu talento; se a influência pré-romântica de Francisco Vieira tivesse sido mais intensa e duradoura, quiçá a pintura de Batista Ribeiro ostentaria hoje outra face mais de acordo com a época (...) a pintura nacional ficou a dever-lhe (...) uma atitude rara e fecunda no ensino das Belas Artes: a da libertação das tendências dos discípulos, desvinculando-os da habitual obrigação de imitar o estilo dos mestres (...)” - cf. Aa.Vv. – *João Batista Ribeiro. Uma figura do Porto Liberal no bicentenário do seu nascimento*. Porto: Universidade do Porto - Fundação Gomes Teixeira, 1990 – 1991, pp. 19 e 20.

Batista Ribeiro que contribuiu também para o desenvolvimento da retratística de miniatura em Portugal. Ocupando um lugar importante entre os demais miniaturistas nacionais – cf. BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1933), pp. 83 a 86 – “(...) 1824, 18 de setembro (...) Nomeado por Alvará Mestre de Desenho e Pintura de Miniatura das Senhoras infantas (...)” – cf. Aa.Vv. – *Ob. cit.* (1990 – 1991), p. 11.

⁵⁷ “(...) Retratista por excelência da nobreza nortenha, ao mesmo tempo que pintava os costumes rústicos dos portugueses – com (...) aprovação de Garrett (...) assim, uma pintura ainda não portuguesa mas feita em Portugal começava a interessar-se pelas terras e seus costumes, um dos caminhos maiores do romantismo (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 28.

Segundo relato de Júlio Brandão, Roquemont integrou também o restrito, mas apreciado, núcleo de miniaturistas da pintura portuguesa: “(...) Em Guimarães, principalmente, executa miniaturas a guache – e do melhor estilo (...) a partir de 1845 (...) abandona, por falta de tempo, essa arte tão linda e sugestiva da miniatura (...)” – cf. BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1933), pp. 88 e 89.

⁵⁸ “(...) Passou da cópia de estampas de paisagens, obrigatória na Academia, ao próprio ar livre (...) arrastando os companheiros (...) Cristino (...) Metrass (...) J. Rodrigues (...) Vítor Bastos (...) fixa em meados do século (...) a consciência romântica na arte portuguesa (...) pintor animalista por excelência (...) apto a certos entendimentos mais sensíveis e mais líricos da natureza (...) mais “biológico” do que psicológico (...)” - cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 28.

⁵⁹ “(...) Da Itália vinha de resto, este romantismo popular e pitoresco de Meneses (...) como de lá viera a primeira inspiração místico – clássica do seu primitivo religiosismo romântico. O esquema estilístico dos seus retratos vem, porém, de outro lado, de Inglaterra (...) de Van Dyck da Flandres, mas sobretudo do Paris cosmopolita do segundo Império (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. I, (1990), pp. 283 e 284 – “(...) Elegância cortesã, traduz em português um luxo que a pintura francesa oferecia em circunstâncias que a sociedade lisboeta do fontismo (...) começava a desejar imitar (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 30.

⁶⁰ “(...) Retratista (...) discípulo de Roquemont e de João Batista Ribeiro (...) em Paris (...) frequentou os “ateliers” dispare de Ingres e H. Vernet e de Delaroche. Dessa aprendizagem resultou um misto de romantismo epocal, de classicismo congénito, traduzido em retratos corretos e por vezes sensíveis (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. I, (1990), pp. 285 e 286.

⁶¹ “(...) Dentro da (...) classificação figurativa de “Pintura de História”, Metrass deixou uma obra bem mais interessante, que também é uma das obras primas do romantismo nacional, “Só Deus”, de 1856 (...) a emoção única da cena não deve fazer esquecer que Metrass deu ali

1877)⁶², Joaquim Vitorino Ribeiro (1849-1928)⁶³, Silva Porto (1850-1893)⁶⁴, Josefa Greno (1850-1902)⁶⁵, Alfredo Keil (1850-1907)⁶⁶, João Marques da Silva Oliveira (1853-1927)⁶⁷, Artur Loureiro (1853-1932)⁶⁸, José de Brito (1855-1946)⁶⁹, José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939)⁷⁰, o melodramático Ernesto Condeixa (1858-1933), João Vaz (1859-1931) – marinhista⁷¹, Henrique Pousão (1859-1884) – sua luz e novidade figurativa⁷² -, ou o retratista elegante, António Ramalho (1859- 1916).

uma das raras imagens de nu da pintura romântica portuguesa (...)” - cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 30.

⁶² “(...) Boémio de vida acidentada por explosões de humor que o levaram à loucura (...) a sua obra (...) no entanto irregular (...) marca, porém, um caminho de entendimento dos movimentos da natureza e dos seus espaços que nenhum contemporâneo seu atingiu, em Portugal (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, pp. 28 e 29.

⁶³ “(...) Estudou em Paris com Cabanel (em cujo atelier lhe chamavam “*le Père Ingres*”), e lá pintou, em 81, uma tela fria e literária, “Um mártir”, algo pré-rafaelita (...)” - cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p. 47.

⁶⁴ “(...) À margem das obrigações de pensionistas na Escola de Paris, os dois jovens pintores (...) Marques de Oliveira e Silva Porto tinham observado em França uma nova pintura de ar livre (...) trouxeram a notícia naturalista de Barbizon que corrigia a experiência romântica (...) em volta de Silva Porto (...) imediatamente se formou um grupo de jovens pintores (...) “Grupo do Leão” (...) com a ação do grupo o naturalismo penetrou na pintura portuguesa (...) Ramalho Ortigão chamar- lhe-ia (a Silva Porto): “O Garrett da pintura portuguesa” (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), pp. 41 e 42.

⁶⁵ Vd. José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p. 47.

⁶⁶ Vd. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 196.

⁶⁷ “(...) Companheiro de Silva Porto (...) está ao lado dele na definição do naturalismo português (...) como desenhista é extremamente importante (...) na paisagem porém, o desenhador deu lugar a um observador enamorado do motivo, abordando-o com uma frescura nova e finalmente emotiva (...)” - cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), pp. 34 a 36 – “(...) sentido lírico, sustentado com um humor mais natural e mais simpático (...) foi mais longe do que o próprio sistema de Barbizon (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), pp.42 e 43.

⁶⁸ “(...) Loureiro foi o paisagista do Porto, em vistas (...) e cenas rústicas e sentimentais, e numerosos retratos também (...)” – cf. Idem-*Ibidem*, p. 43 – “(...) naturalista à francesa, sofrendo uma breve influência pré-rafaelita, para a qual não tinha arcabouço esteticista (...) com o seu objetivismo sentimental, irónico por vezes (...)” - cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p.52.

⁶⁹ “(...) O anticlericalismo de José de Brito ligado a um patriotismo sincero (em 90, na altura do *Ultimatum* cedeu a sua magra pensão ao estado), levou-o a uma fé republicana (...) pintor de género (...) e retratista também (os seus retratos (...) assumem (...) um ar Rembrandtesco (...) foi durante trinta anos professor de Desenho histórico na Academia portuense, desde 96, em sucessão de Marques de Oliveira (...))” - cf. Idem-*Ibidem*, p.54.

⁷⁰ “(...) Trabalhou longamente em França (...) conseguindo um pequeno renome (...) marcado pelo sentimentalismo de cenas rústicas familiares. A sua temática naturalista (...) algo literária agradou à França mais tradicional e igualmente a Portugal (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p.44 – “(...) Sousa Pinto foi um naturalista que se deixou alcançar pelo efeito secundário do Impressionismo (...) ninguém melhor do que ele, porém, estabeleceu a ligação entre a pintura portuguesa e a da “Escola de Paris” (...) marcou (...) os limites da pintura portuguesa da sua geração (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p.50.

⁷¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p.50.

⁷² Cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1988), p.43 – vd. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Henrique Pousão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, p. 13.

Com o naturalismo enraizado no gosto expositivo e mercantilizado da arte, é apenas na proximidade do fim do século que a pintura portuguesa ensaia tentativas de mudança de premissas. Através do crescente ativismo literário e intelectual na sociedade portuguesa e do aumento do influxo externo⁷³, alguns criadores – casos de António Carneiro ou Aurélia de Sousa (1866-1922)⁷⁴ – revelam maior abertura reflexiva e inquietude espiritual face aos valores positivistas do naturalismo, pontuando o panorama nacional com composições simbólicas e tentativas de subjetivização poética dos artifícios plásticos da pintura e do desenho.

Uma geração tributária da *Escola de Paris*⁷⁵, coexistente com o naturalismo, tratada na Historiografia sob o termo “Segunda Geração Naturalista” ou “Geração do Fim do Século”⁷⁶ que agrupa, entre outros, Carlos Reis (1863-1940)⁷⁷, Luciano Freire (1864-1935), o academista José Veloso Salgado (1864-1945), Constantino Fernandes (1878-1920) - autor de um tríptico datado de 1913⁷⁸ - , ou Acácio Lino (1878-1956). Curiosamente, é nos pressupostos e valores desta geração, que dois vultos, nascidos e integrados numa geração anterior, José Malhoa (1855-1933)⁷⁹ e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)⁸⁰, encontram o ambiente propício para o entendimento das suas pinturas e desenhos⁸¹.

⁷³ “(...) na outra metade do século XIX, vivificada esta por uma inquietude renovadora (...) deixamos então de isolar-nos das correntes estéticas que, no estrangeiro, procuravam novos caminhos, principalmente em França (...)” – cf. LACERDA, Aarão de – *Ob. cit.* (1946), p. 381.

⁷⁴ Vd. OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão – *Ob. cit.* (2006).

⁷⁵ LACERDA, Aarão de – *Ob. cit.* (1946), p. 386.

⁷⁶ FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p. 226.

⁷⁷ “(...) Gosto cenográfico (...) criticado (...) foi também retratista régio ou mundano apreciador de elegância autêntica, compôs cenas de costumes urbanos (...) e ainda decorações de bom gosto académico nos nus femininos (...)” – FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 45.

⁷⁸ Os *Marinheiros*, composição tripartida posterior à de António Carneiro, pioneiro do uso deste formato na contemporaneidade portuguesa – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p. 246.

⁷⁹ “(...) Pintor naturalista foi-o, evidentemente Malhoa; mas o que sobretudo pôs de pé, na sua vasta obra, foi uma imagem ao mesmo tempo real e imaginária de Portugal (...) Ramalho Ortigão enumerou, em 1906, os temas de Malhoa (...) da lavra à procissão, passando pela feira e pelo arraial dançado e também pela extrema unção levada ao moribundo (...) se (...) tratou também de temas mais ligados a um viver burguês, é em duas composições maiores (...) que se encontra o sentido mais fundo da sua mensagem popular, melancólica e paternalista: “Os bêbados”, de 1907 e “O fado”, de 1910, sinal rústico e sinal urbano, numa mesma visão simpaticamente pitoresca (...) ou pretensão moralista (...)” – cf. FRANÇA, José Augusto – *Ob. cit.* (1988), p.50.

⁸⁰ Artista de estima pessoal para António Carneiro, com quem troca elogios, como aquele que surge publicado numa entrevista de A.C. em 1923: “(...) – Columbano. Columbano é um

Cumprida a centúria de XIX, até 1930 – o ano da morte de António Carneiro – após o desastre do naufrágio de algumas das pinturas portuguesas laureadas na Exposição Universal Parisiense de 1900 (caso da *Fonte do Bem* - 1899), afirmou-se um gosto nacional pela elegância *Art Nouveau* (ca. 1880-1914), francesa – não só na arquitetura, ourivesaria e artes decorativas, mas também na própria ilustração⁸². O séc. XX nacional revela-se como um período regenerativo, de convivência entre tradição e vanguarda. Caracteriza-se pela coexistência de gerações e paradigmas distintos, marcados pelos debates visuais frequentes perante um público essencialmente distraído na primeira década, votado às disputas políticas do declínio efetivo da monarquia e da ascensão republicana.

Instaurado o regime republicano, cresce um interesse de incentivo à arte – reivindicado por artistas e movimentos como a própria *Renascença Portuguesa* - 1912. A pretensa estética inicial do século coincide assim com a nova imagem do governo, empenhada no afastamento dos signos monárquicos mas que mantém o mesmo segmento dos academismos e mestres antigos. À pintura, escultura e arquitetura conservadora ainda distante dos valores urbanos e apostada na tradição do campo e dos assuntos históricos⁸³, o ano de 1912 trouxe a primeira inquietação renovadora, professada pelo *I Salão dos Humoristas*⁸⁴.

extraordinário artista, em qualquer parte artista (...)” – cf. *Revista Portuguesa*. n.º10, (s/l): 19 de maio de 1923, p. 13.

Columbano, à imagem de Carneiro no Porto, foi em Lisboa, um excelso retratista, de almas e situações mentais, inseridas em fundos atmosféricos graves: “(...) O mundo de Columbano é outro e tem uma visão trágica (...) os seus heróis, ou os seus fantasmas, vão-se figurando ao longo de quase meio século (...) em função da própria crise mental e moral da nação (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na Arte Portuguesa*. (s/l): Livros Horizonte, 1981, p.74.

⁸¹ “(...) Até 78 veremos vir ao mundo mais de meia dúzia de pintores que cabem na mesma geração suficientemente amadurecida antes de 1910. Deles todos poderemos, sem dúvida, extrair um conceito de “Segunda geração naturalista” – na qual de certo modo se projetam Columbano e Malhoa, embora nascidos em meados dos anos 50 (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. II, (1990), p.226.

⁸² Área artística de convergência do humor, do naturalismo, do simbolismo reflexivo e da *Arte Nova* no início do séc. XX. Como comprova o projeto de capa de ca. 1919 para *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), da autoria de Santos Silva – Alonso (1871 - 1948) – cf. Idem – *Ibidem*, p. 188.

⁸³ O período inicial da República celebra Carlos Reis, Falcão Trigoso (1879-1956), António Saúde (1875-1958), Alberto de Sousa (1880-1931) e Alves Cardoso.

⁸⁴ Acontecimento noticiado pela revista *A Águia*, já sobre a direção artística de António Carneiro: “(...) Em Portugal, a aproximação de um espírito não académico processou-se pela mesma via e por direta influência parisiense; de tal modo que, no ano seguinte (...) se realizou

Aparece aí um espírito de revolta vanguardista, que surge através do desenho e pontua a viragem estética de um século - que já vinha sido tentada, e relegada pela comunidade crítica, através das buscas precedentes simbolistas e expressionistas – e atinge maior vigor com iniciativas constantes de modernidade, de exposições livres, gerações modernistas (1915), e futuristas suportadas literariamente (principalmente por Fernando Pessoa (1888-1935) - dissidente de *A Águia* -, e encabeçadas por Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918), Emmerico Nunes (1888-1968), Santa Rita Pintor (1890-1918) ou José de Almada Negreiros (1893-1970). Precursores perante um país republicano atribulado, novamente privado de estabilidade governativa, com ditaduras e crises, prefaciadoras do futuro *Estado Novo* iniciado a partir de 1926.

em Lisboa o primeiro “Salão dos Humoristas” (...) *A Águia*, pôde então distinguir nos jovens expositores uma veia “moderna” que os separava dos caricaturistas anteriores, da geração naturalista, pela forma (...) por um conteúdo menos (...) preso a uma política partidária (...) Emmerico estava presente (...) Barradas (...) Almada Negreiros (...) Cristiano Cruz (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910 a 1990)*. 3.^a Edição atualizada. Lisboa: Livros Horizonte, 1991, pp.10 e 11.

1.4 Rumos da Ilustração

Considerada globalmente uma valência artística de clarificação de mensagens literárias ou pressupostos identitários, a ilustração como ato plástico reflexivo de pensamentos estéticos e valores socioculturais tornou-se um verdadeiro “documento historicista do ser humano”⁸⁵.

Com base situada na palavra, esta área aposta no poder sintético da imagem, secularmente o melhor veículo expressivo de qualquer sociedade, como meio de difusão de artistas, pensadores, educadores, correntes, críticas, marcas, produtos ou ações. É remoto o interesse do tratamento gráfico na comunicação humana e principalmente nas suas manifestações palpáveis, como livros, folhetos, folhas propagandísticas, jornais, cartazes, revistas ou magazines.

Desde a Antiguidade, papiros, fólhos e livros oficiais estimularam os interesses gráficos na sua melhoria estética e a inclusão de signos e ícones visuais, decorativos e expressivos. Até à Contemporaneidade, esta atividade reveladora da ambiência sociocultural beneficiou de acontecimentos propícios à sua proliferação. O uso plural de técnicas de gravura⁸⁶ (metal: calcografia; madeira: xilogravura; pedra: litografia), o desenvolvimento da imprensa mecânica – sobretudo de livros e folhetos -, entre os séculos XV e XVI⁸⁷, e ainda a nobilitação do jornal impresso no séc. XVIII⁸⁸, - como meio de partilha de conhecimento através da ideia escrita e da imagem – , dotaram a ilustração de maior autonomia, interesse e agentes.

Perpetuada pela condição de múltiplo, com o século XIX e a viragem de centúria, esta simbiótica *obra de arte total* (sublinhando a convergência da

⁸⁵ SOUSA, Osvaldo Macedo de – *As Caricaturas da Primeira República*. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 7.

⁸⁶ Albrecht Dürer, apreciado por António Carneiro na sua viagem a Itália em 1899, de onde retira o influxo para o seu monograma de assinatura, foi também ele um ilustrador, principalmente pelas suas qualidades técnicas como gravador.

⁸⁷ Principiada com Johannes Gutemberg (ca.1400-1468) no séc. XV.

⁸⁸ SOUSA, Osvaldo Macedo de – *Ob. cit.* (2010), p. 8.

A partir dos princípios de *Liberdade, Igualdade, Fraternidade ou morte*, cuja reivindicação e mudança socioeconómica se iniciou na primeira fase da *Revolução Francesa* operada no término do séc. XVIII. Inspiradora de outros povos, esta revolução, que teve continuidade no séc. XIX, usufruiu também da ilustração como base de expansão direta dos seus princípios. Os próprios manifestos revolucionários impressos, *Liberté, Égalité, Fraternité, ou la mort*, apresentam grafismos interpretativos dos seus pressupostos.

poética da palavra / pensamento com a metáfora formal da linha e da cor), ampliou os seus modelos. A crescente dinâmica editorial de livros, revistas, magazines, jornais e métodos publicitários, em resposta aos ímpetus envolventes, ofereceu verdadeiros “trampolins artísticos”⁸⁹ aos criadores. Estes passaram então a ser solicitados com regularidade para capas, contracapas, molduras decorativas⁹⁰, vinhetas, cabeçalhos, rodapés, desenhos em corpo textual, *hors-textes*, ex-libris, postais, cartazes publicitários e consumíveis de exterior, como *posters* ou panfletos.

Considerada em alguns momentos historiográficos como uma atividade paralela à *arte nobre* da pintura, a secundarização que lhe foi aplicada contrasta com a sua realidade de princípios. Para alguns vultos que partilharam estes desígnios, a ilustração (direta ou indireta)⁹¹, a par da vertente económica, constituiu um escape de demonstração de cultura literária, intelecto criativo e progressividade estética. Agregada na sua maioria ao desenho, pela liberdade e economia que este processo abrange, distanciado das implicações académicas ou incumbentes da pintura, a ilustração

⁸⁹ LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I. 1910 – 1940*. Lisboa: I.A.D.E. Edições, 2009, p. 49.

⁹⁰ Em carta datada de 1923, Guerra Junqueiro exprime a sua preferência específica por António Carneiro para a execução da moldura gráfica de um dos seus textos. Temos assim um comprovativo da importância dada ao cuidado do caixilho gráfico dos textos, em jornais e revistas, por alguns autores, privilegiando a originalidade dos artistas, a simbiose iconográfica e textual direta, em detrimento do uso de modelos preexistentes nas tipografias: “(...) Só o meu amigo em Portugal pode fazer essa ilustração. Assim o declarei ao Bento Carqueja: ou o meu amigo encaixilha os meus versos, ou aparecem sem moldura (...)” – cf. FERREIRA, Jaime – *António Carneiro*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1972, s/p.

⁹¹ Ilustração direta: programa interpretativo de texto, pensamentos pessoais ou *slogan* de marca; correspondência plena entre palavra e imagem criada (exs. - ilustrações de António Carneiro em *O Pinheiro Exilado*, de 1908, de António Correia de Oliveira; *A Minha Terra*, 1915 – 1917, de António Correia de Oliveira; e o cartaz *Conselho d’Amigo*, de 1910, para Adriano Ramos Pinto e Irmãos).

Ilustração indireta: complementos gráficos apensos em publicações, sem relação necessária com o texto. Constituem um meio promocional artístico, por vezes aleatório, em edições de livros ou periódicos. Noutra vertente, pretendem identificar o rosto de um autor, sem se relacionarem com o conteúdo literário por ele expresso (exs. - participação de António Carneiro como ilustrador na revista *A Águia*, maioritariamente composta por estudos aplicados em extratexto reveladores do seu labor artístico pessoal, sem correspondência direta com os artigos escritos; e o uso frequente de retratística como complemento colocado em páginas iniciais de livros, sem paralelo com o texto – vd. *O Bailado*, de 1921, com retrato de Teixeira de Pascoaes agregado).

representa uma vertente de vitalidade e democracia na relação entre os autores e a pluralidade de públicos⁹².

Possibilidade de encontro entre pensadores literários e artísticos – no caso de António Carneiro, o seu verdadeiro meio existencial pleno – a ilustração, educadora de gostos, sensibilidades e opiniões, propiciou também aos seus vultos um ambiente de galeria pessoal. Enriquecendo leituras, ressoando informações, permitindo deleites de “poética visual”⁹³, o universo gráfico e a sua “informação viva”⁹⁴ constituíram pressupostos de exposição peculiar. Primando assim pela sobrevivência de desígnios artísticos dissidentes, de correntes pontualmente menosprezadas pelos cânones mecénáticos e salões oficiais das artes maiores – algo que acontece com António Carneiro, prejudicado pela realidade da sua arte de génese antinaturalista, que encontra na ilustração uma força expressiva da sua verdadeira estética.

Arte de ícones e de símbolos, a ilustração tem como paradigma o entendimento do seu público⁹⁵. No Portugal Contemporâneo - onde António Carneiro se desenvolve, embora distante mentalmente - estes princípios globais não se alteram. Apesar do contexto finissecular marcado pela disparidade tipográfica (e sobretudo pelo número limitado de casas editoras existentes fora de Lisboa e Porto), com meios inicialmente reduzidos, a ilustração em Portugal simbolizou um veículo de democratização da leitura visual e da opinião. Instruiu, divertiu e modernizou todos os seus amplos segmentos tributários.

Agregada a mutações socioculturais, a sua desenvoltura e contágio promoveram clamores de diversidade, alargamentos e sobretudo interesses plásticos. No seu decurso, a imprensa e o grafismo beneficiários da presença artística complementar, não obstante os cartazes, panfletos e postais, surgiu nos livros; mas sobretudo em jornais, revistas e magazines (através de folhas volantes encartadas nas edições - em papel de qualidade e gramagem

⁹² A ilustração, no panorama geral de alguns artistas, refuta a dependência burguesa na encomenda pictórica, vigente em alguns períodos cronológicos. Permitiu, em paralelo com a multiplicação de fontes comerciais, uma maior aproximação a movimentos de fruição cultural com impacto em segmentos multifacetados e etários da sociedade.

⁹³ LOBO, Theresa – *Ob. cit.* (2009), p. 9.

⁹⁴ *Idem - Ibidem*, p. 12.

⁹⁵ SOUSA, Osvaldo Macedo de – *Ob. cit.* (2010), p. 24.

superior⁹⁶ às restantes - e impressões diretas dos desenhos na própria página textual).

Com base na impressão, ofício que em Portugal se solidificou a partir do séc. XVII, foi no ambiente conturbado dos primeiros anos do séc. XIX que se iniciou o processo regular de procura gráfica nacional. Consumada a vitória do Liberalismo em 1820⁹⁷, constitui-se um dos antecedentes afirmativos do panorama ilustrativo. Resultante da mudança estatutária do indivíduo, o interesse de conhecimento noticioso e entretenimento visual refletiu-se num aumento do recurso ao jornal e sobretudo à notícia ilustrada⁹⁸. Uma tipologia de atualização, cujo usufruto constituía um sinónimo de deleite e entendimento rápido do público face à informação⁹⁹. E que explica o fator determinante de sustento laboral que esta área representou para uma parte da população artística nacional – principalmente desde os primórdios da centúria de XIX.

Setor editorial propiciado pela ambição estética, a ilustração denotou interesse perante as convulsões do país e foi subsidiária de diligências pioneiras na libertação realista da arte contemporânea portuguesa. “(Re)inventando a linguagem nacional”¹⁰⁰, esta valência plástica consumou o seu primeiro grande momento evolutivo, despoletado a partir de uma linha de “ilustração do cómico”¹⁰¹, maturada pelo intuito satírico e criticista da Caricatura.

⁹⁶ Um aspeto que se verifica nos suportes de retratística da autoria de António Carneiro, apenas em extratexto de livros de autores diversos (ex. - retrato de Mathias Lima (1885-1970), na 1.ª Edição de *Sol do Coração*, de 1914) e registos gráficos publicados nas revistas e periódicos em que participou (ex. - *A Águia*, Séries II, III, IV. 1912-1929).

⁹⁷ MARQUES, A.H. de Oliveira – *Ob. cit.* (1998), pp. 18 e 19 – “(...) Imprensa (...) fenómeno romântico e liberal de extrema importância (...) Veículos de uma informação gráfica, que a técnica da “madeira-a-topo” assegurava, e que se considerava como conquista (“a linguagem característica”) dos novos tempos (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 33.

⁹⁸ “(...) As ilustrações, os “jornais pitorescos”, de inspiração francesa e inglesa, destinavam-se então ao grande público, e era uma novidade liberal, anunciada logo em 35 por “O recreio” e, mais ainda, em 37, por “O Panorama” (...) “O Archivo popular” (...) “Universo Pittoresco” (...) “Museu Pittoresco” (...) “A Ilustração” (...) e, mais tarde, “O Ocidente” (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* vol. I, (1990), p. 409.

⁹⁹ “(...) Dentro da imprensa da época têm porém papel especialmente importante as revistas ilustradas, capazes, por seu lado, de contribuir para a expansão da cultura artística (...)” – cf. *Idem-Ibidem*, p. 408.

¹⁰⁰ SILVA, Susana Maria Sousa Lopes – *A ilustração portuguesa para a infância no séc. XX e os movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas*. Tese de Doutoramento em Estudos da Criança. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho, 2011, p. 4.

¹⁰¹ “(...) Penetra em todos os setores da vida social e privada (...) individualiza no retrato-charge e condensa na figura-símbolo. Vai desde o comentário leve e risonho, até ao soluço

A par da estética regular vertida nos jornais políticos, noticiosos e de anúncios, principia na imprensa o humor, com uma incursão massiva nas dissidências e excessos conjunturais provocados pela classe política. Um ponto de viragem na Historiografia das artes gráficas, com a ironia de periódicos como: *A caricatura* (1837); *O Ramalhete* (1837–1839); *O Procurador dos Povos* (1838–1848); *A Macaca* (1842-1848); *O Óculo* (1847); e o *Suplemento Burlesco de O Patriota* (1847). Implementaram-se assim os princípios da máscara e a inflação caricatural como potência artística. Este artifício foi profundamente difundido e estruturado em pleno pelo seu maior expoente, Rafael Bordalo Pinheiro. Considerado um ícone da maturação do género¹⁰², este ilustrador de reconhecido “sentido comercial”¹⁰³ e grande energia sarcástica na abordagem de problemáticas sociais, promoveu variados álbuns e jornais¹⁰⁴, sinónimos na viragem do século (XIX–XX) de uma maior dinâmica de rosto e paginação. Composições fundamentadas na polivalência e perentoriedade da sua crítica mordaz, promovidas pelo seu olhar incisivo e capacidade irónica de síntese perante maleitas, defeitos e reivindicações, depressa formaram, no conjunto, um amplo repositório iconográfico, vigoroso e muito apreciado.

Com a apoteose caricatural produziu-se na arte lusa um momento gráfico ímpar. Aclamada pela contemporaneidade, esta via cómica ilustrativa - acessível e cativante para o leitor - expandiu (já antes e, sobretudo, para lá de Rafael Bordalo Pinheiro, sem prejuízo do lugar único deste) os seus pressupostos, através de múltiplos intérpretes e discípulos reformistas, como: Nogueira da Silva (1830–1868); Sebastião Sanhudo (1851–1901); Almeida e

trágico e macabro, desde a anedota licenciosa até à censura dos costumes (...)” – cf. Aa. Vv. – *Gravura. A arte do cómico*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964, p.5.

¹⁰² “(...) Bordalo deu outro rumo humorístico à sua arte (...) imprimindo ao realismo uma função crítica mais imediata, num quotidiano jocosamente encarado (...)” – FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1988), p. 39.

¹⁰³ “(...) rei dos ilustradores portugueses, Rafael Bordalo Pinheiro, de perfil multifacetado, de agudo sentido comercial ao ponto de criar marcas de charutos e de bengalas *António Maria*, nome de uma publicação por ele lançada antecipando o conceito de supermarca (...)” – cf. LOBO, Theresa – *Ob. cit.* (2009), p. 9.

¹⁰⁴ Exemplos de alguns jornais humorísticos ilustrados e promovidos por Rafael Bordalo Pinheiro: “(...) *O Binóculo*; *A Lanterna Mágica*; *O António Maria*; *Pontos nos ii*; *A Paródia*; *O Sorvete*; *Charivari*; *A comédia Portuguesa*; *Pontos e virgulas*; *Os Pontos*; *Suplemento de A Marselheza*; *A corja*; *Os ridículos*; *Suplemento humorístico de O século*; *A Corja*; *O Xuão*; *Varões Assinalados*; *O Binóculo* (...)” – cf. SOUSA, Osvaldo Macedo de – *Ob. cit.* (2010), p. 15.

Silva (1864–1945); Francisco Teixeira (1865–1911); M. Gustavo Bordalo Pinheiro (1867–1920); Jorge Colaço (1868–1942); Celso Hermínio (1871–1904); Alonso (1871–1948); Alfredo de Moraes (1872–1971); Cristiano de Carvalho (1874–1940); Simões Júnior (1875–1903); Manuel Monterroso (1875–1968); Cândido da Silva Júnior (1875- ?); Leal da Câmara (1876–1948); Silva e Sousa (1876–1952); Alfredo Cândido (1879–1960); Francisco Valença (1882–1963); Rocha Vieira (1883–1947); Luís Filipe (1887–1949); Stuart Carvalhais (1887–1961); Castañé (1887– ?); Sanches de Castro (1888–1934); Emmérico Nunes (1888–1968); João Valério (1888–1969); Amarelhe (1889¹⁰⁵–1946); Migança (1890–1944); Armando Boaventura (1890–1959); J. Luís Júnior (1891 - ?); Correia Dias (1892–1935); Hipólito Collomb (1892–1947); Cristiano Cruz (1892–1951); Couto Viana (1892–1970); Almada Negreiros (1893–1970); Jorge Barradas (1894–1971); José Tagarro (1901–1931)¹⁰⁶.

Foi na diversidade que a primazia pelo humor político contagiou o panorama português. Com vitalidade e abrangência obteve um repto hegemónico permanente até à implantação da República em 5 de Outubro de 1910. Um acontecimento cuja condição sociopolítica antecedente, de lutas entre monárquicos e republicanos, aglutinou temáticas de páginas satíricas significativas de um ofício constante para os seus intervenientes.

A ilustração na base do riso sintetizou a História Contemporânea Portuguesa e divertiu a sociedade perante a jocosidade da política. Mas, com o início do regime republicano na segunda década da centúria de XX, a alteração de paradigma administrativo e mental foi vista pelo universo ilustrativo como um laboratório renovado de ensaio para os desígnios gráficos.

O começo dos anos 10 representou para o grafismo português um momento de atualização e alternância no seu objeto de estudo. Aos poucos, a

¹⁰⁵ Data de nascimento corrigida em consulta de registos do Arquivo Distrital do Porto – cf. RODRIGUES, Ana Filipa Gomes – *Américo Amarelhe. O impressivo artista da caricatura teatral*. vol. I. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: F.L.U.P., 2011, p. 9.

¹⁰⁶ SOUSA, Osvaldo Macedo de – *Ob. cit.* (2010), pp. 190-197.

Alguns destes vultos conviveram esteticamente com António Carneiro em diversas revistas e periódicos nas primeiras décadas do séc. XX. Como diretor artístico de *A Águia* – entre 1912 e 1929 – a sua sensibilidade não vetou o humor nas páginas do órgão da Renascença Portuguesa, incluindo alguns destes artistas na seleta de extratextos que promoveu nesta revista portuense.

política é relegada (embora se mantenha pontualmente presente até à década seguinte), afirmando-se no desenho o surgimento de iconografias ainda humoristas, mas agora direcionadas para vertentes sociais, estilos de vida e suas áreas subjacentes. A novidade de interesses constituiu um estúdio para os próprios conceitos e motivos dos primeiros salões e exposições Humoristas¹⁰⁷. Esses eventos públicos são dominados por artistas plenamente ligados à ilustração, tributários da base impressa, que sedimentaram no desenho um veículo de “sensibilização gradual do público para um prólogo à entrada do modernismo em Portugal”¹⁰⁸.

A segunda década do século simbolizou, a par da mutação de paradigma de pensamento, um crescendo efetivo de meios comunicacionais. Implusionada por fundações ritmadas de novas revistas e principalmente magazines, a edição periódica portuguesa prolifera a partir desta cronologia sob novas dinâmicas e pluralidades estéticas, provocando gradualmente a asfixia da caricatura puramente política. Com mudanças e revisões gráficas em marcha, este decénio prefaciou na capa e no interior das revistas, magazines e alguns jornais ilustrados, o futuro da arte. Proclamou a densidade de ofertas pictóricas - confrontando-as inclusive – e delineou o caminho para a loucura dos anos posteriores, agitados pela conjuntura pós-conflito universal (1914–1918).

Com a subsequente explosão social europeia dos anos 20, em contágio, a ânsia de conhecimento e fruição estética nacional permitiu à ilustração um caminho assertivo para o seu avanço. Numa conjuntura agitada, fértil em revistas e nobilitada pelo magazine¹⁰⁹, propiciou-se a exceção no momento criativo contemporâneo. Ímpeto dispar, radicou no exercício do desenho, gradualmente depurado e “económico nas suas linhas”¹¹⁰. Para J.-A. França, o aglomerado de tendências desta década ofereceu aos artistas gráficos “um mundo literário e intelectual de esteticismos e moralismos diversificados”, onde

¹⁰⁷ 1912 – I Salão dos Humoristas Portugueses, no Grémio Literário (Lisboa) – nos princípios da modernidade nacional.

¹⁰⁸ LOBO, Theresa – *Ob. cit.* (2009), p. 10.

¹⁰⁹ Casos da *Ilustração Portuguesa* (1903-1923), renovada a partir do decénio de 20; do *ABC* – (1920-1940); da *Contemporânea* (1915–1926); da *Ilustração* (1926-1975); do *Magazine Bertrand* (1927-1933); ou da própria *Presença* (1927-1940) – reacionária face à *Renascença Portuguesa*.

¹¹⁰ LOBO, Theresa – *Ob. cit.* (2009), p. 21.

o “papel dos semanários ilustrados sublimou a novidade de desenhos modernos nas suas capas e paginações internas”¹¹¹.

O remanescente humorismo e a incisiva arte ilustrativa portuguesa, na sua efusiva profusão *années folles* (dos loucos anos vinte), remetem para os influxos de movimentos precedentes – com relevância para o contexto internacional da *Arte Nova*, “principalmente na sua apropriação das gravuras Japonesas, nos princípios pictóricos dos cartazes de Toulouse Lautrec (1864–1901) e nas suaves incidências das artes decorativas de Jules Chéret (1836–1932)”¹¹² – a origem da bagagem do debate visual e respetiva inovação adjacente. Contraposto à caricatura política, o registo ilustrativo moderno torna-se, através da simplicidade das suas linhas, o epítome de uma imagem cultural em bloco, veículo de imposição de padrões comportamentais renovados, de elegância e urbanidade: “(...) A auscultação do gosto era fundamental para uma revista sobreviver, sujeita ao contacto que estabelecia entre os seus colaboradores e o público consumidor, os seus conteúdos (temáticos e gráficos) eram também o barómetro do grau de assimilação dos novos valores que nos Anos 20 se tentavam organizar (...)”¹¹³.

A ilustração portuguesa celebrada encontra definitivamente, a partir dos anos 20, um caminho de experiência sintética, de estilização e atualidade. Distancia-se definitivamente dos cânones oitocentistas nacionais e responde “à urgência de informação viva, renovada”¹¹⁴, cuja transposição concetual da caricatura para o humor quotidiano instigou nos desenhistas e no público um gosto pela modernidade: “(...) Essa estilização deformava elegantemente os registos miméticos, metaforizava os pormenores cómicos, reduzia ou fazia desaparecer a perspetiva, sintetizava o discurso plástico pela economia de linhas e pela liberdade de cores inteiras que abstratizavam os temas, transmutados em figuras autónomas (...) os modernistas apresentavam um importante papel de atualização do ver (...)”¹¹⁵.

¹¹¹ *Análise Social*. Vol. XIX, n.ºs 77-79, (s/l.): 1983, pp. 827 e 828.

¹¹² LOBO, Theresa – *Ibidem*.

¹¹³ Idem – *Ibidem*, p. 15.

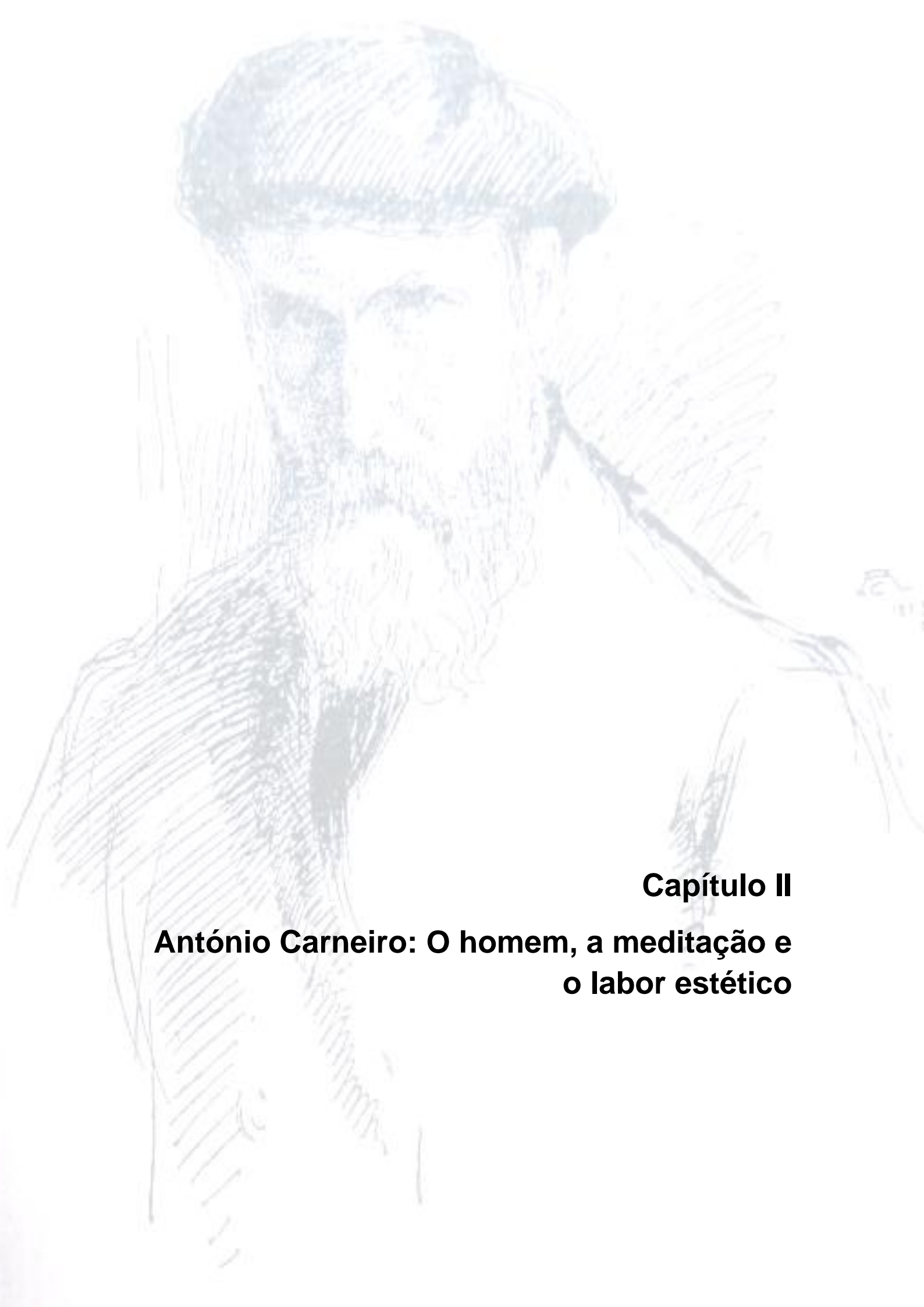
¹¹⁴ Idem - *Ibidem*.

¹¹⁵ Idem – *Ibidem*, p. 21.

Face à cronologia de vida e labor ilustrativo de António Carneiro, a arte gráfica contemporânea desenvolveu-se paralelamente através do periodismo. Em detrimento dos livros – a base principal deste estudo da especificidade de Carneiro -, as revistas e os magazines sedimentam a existência do conhecimento geral e analítico do percurso desta área e das tertúlias estéticas propostas. Prefixos de antítese estilística perante o ato gráfico de António Carneiro, cujo legado nacional apontou nos seus formatos, operava nesse tempo um núcleo variado de perspetivas e de artistas, como: Alfredo de Moraes (1872–1971); Milly Possoz (1888–1967); António Soares (1894–1978); José Dias Sancho (1898–1929); Bernardo Marques (1898–1962); João Carlos Celestino (1899–1960); Martins Barata (1899–1970); Carlos Botelho (1899–1982); José Barbosa (1900–1977); José Tagarro (1902–1931); Roberto Nobre (1903–1969); Tomás de Mello (1906–1987); Júlio de Sousa (1907–1966); José Rocha (1907–1970); Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985); Rodolfo da Cunha Reis (1909–1929)¹¹⁶.

Estes nomes são exemplos de “analistas” sociais, descritivos, arredados na maioria, quanto à base inspiradora dos seus desenhos, de ficções espirituais ou variantes de dimensão de crise psíquica. Com os quais Carneiro coexiste, definindo contudo um posicionamento díspar na morfologia da sua ilustração. Área onde o amarantino se evidenciou, profundo e pessoalizado, intérprete de um ato profilático, também ele perene de modernidade - à imagem da necessidade contemporânea -, mas sob um prisma de vanguarda próprio. De sentido concetual distante da cromia e do imediatismo crítico direto (sociopolítico) vigentes.

¹¹⁶ Idem – *Ibidem*, pp. 157-173.



Capítulo II

António Carneiro: O homem, a meditação e o labor estético

2.1 António Carneiro: Perfil biográfico

“(…) Pela minha arte poderá auscultar o meu pensamento, saio pouco, vivo retirado (…)”

António Carneiro¹¹⁷

Inicialmente conhecido no meio artístico portuense como Carneiro Júnior¹¹⁸, este homem, cuja origem proletária lhe infligiu uma infância adversa, nasceu no dia 16 de setembro de 1872. Tendo as névoas do Marão como madrastras perpétuas e o brilho do Tâmega como inspiração, é oriundo do “Bairro da Graça”, humilde zona da freguesia de São Gonçalo de Amarante¹¹⁹.

Aqui, o destino reservou-lhe os sete primeiros anos de vida, muito humildes, e em conjuntura monoparental - acompanhado apenas de sua mãe, Francisca Rosa de Jesus, visto que o pai, António Teixeira Carneiro, radicara-se no Brasil aquando do seu nascimento¹²⁰. A falta de recursos, o clima amarantino – de invernos rigorosos, com elevados níveis de pluviosidade e temperaturas negativas -, mas sobretudo o intenso empenho materno no seu sustento material e espiritual¹²¹, assim como a solidariedade conterrânea, marcaram o

¹¹⁷ Excerto de entrevista a António Carneiro, publicada no ano de 1923 – cf. *Revista Portuguesa*. n.º 10, (s/l): 19 de maio de 1923, p. 13.

¹¹⁸ “(…) ao findar do curso na Academia Portuense de Belas Artes assinava com firmeza *Carneiro Júnior* (…)” – cf. *Revista do Norte*. Vol. I, n.º 6, junho. Porto: junho de 1955, p. 149.

¹¹⁹ FERREIRA, Jaime – *Ob. cit.* (1972), p. 35.

¹²⁰ O próprio assento de batismo de António Teixeira Carneiro Júnior, de 17 de setembro de 1872, transcrito e anexado em 1885 ao seu processo de Aluno da A.P.B.A., inclui apenas os nomes da mãe e dos padrinhos, comprovando a ausência paterna no nascimento do futuro artista; o que se manterá posteriormente durante a sua infância e juventude. A primeira referência documental à existência do pai de António Carneiro surge no seu requerimento de matrícula na Academia, relativo ao primeiro ano do curso de Pintura de História, de 19 de outubro de 1891. Implicitamente, através deste registo, aponta-se o princípio da última década do séc. XIX como o período dos possíveis contactos primordiais entre ambos. Até então os requerimentos e documentos identificam apenas Francisca de Jesus, sua mãe – em 1888 no seu requerimento de ingresso no primeiro ano de Escultura é-lhe aplicado um registo parental incógnito, facto que não se verifica em nenhum documento oficial anterior ou posterior – cf. *Processo individual de aluno António Teixeira Carneiro Júnior*, disponível para consulta digital no Repositório Temático da Universidade do Porto http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 27 / 08 / 2012, 12h 18m.

¹²¹ Francisca Rosa de Jesus foi maioritariamente referenciada como executante de pequenos trabalhos de costura, com vista ao difícil sustento familiar entre 1872 e 1879. Por vezes ostracizada pela condição monoparental do seu agregado, foi ainda esporadicamente referida como “criada de servir”. Referência que é comprovada documentalmente na transcrição do assento de batismo de António Carneiro: “(…) filho natural de Francisca Rosa de Jesus, creada de servir (…) parochiana e moradora na rua de Dona Maria Pia d’esta freguesia (…)” -

seu crescimento psicossocial e o próprio ideário artístico futuro (em diversos momentos da obra de ilustração exprime os mais pobres e os meios rurais, reflexos implícitos da sua origem): “(...) No seu génio de artista, se confundem a lembrança e a esperança (...) contava-me a sua vida desde a primeira infância (...) viveu-a num beco ou viela amarantina, entregue aos cuidados de uma pobre mulher (...) menino com uma folha de couve na mão, cheia de arroz cozido para o almoço! Era uma oferta diária de sua vizinha (...)”¹²².

No decorrer do ano de 1879 a orfandade parcial assolou o seu caminho: com sete anos de idade perde então o grande esteio materno. Apesar do momento precoce em que perdeu a mãe, em plena primeira infância, a maternidade ficou como reminiscência importante no seu porvir; e no seu legado.

Citada por analistas e críticos como uma temática da graça feminina de afinidade formal com Eugène Carrière¹²³, esta abordagem sensível ao momento materno advém não só do conhecimento da carga psíquica aplicada pelo artista francês, mas sintetiza também uma simbologia do percurso pessoal de António Carneiro. Um possível tributo que presta à influência das “mães” da sua biografia: Francisca, mãe biológica que em vida lhe oferecera o seu primeiro estojo de lápis, aglutinando a sua vocação inata para a arte; e Rosa, esposa e mãe dos seus filhos. Registos maternos, sublimados sob uma mescla de divindade feminina e brilho infantil. Uma área em que esporadicamente relega a própria presença de um rosto em detrimento da presença simbólica de mãos que emergem de um turbilhão de sombra, suportando a inocência e a fragilidade infantil representadas. Manifestos com exploração suporte técnico plural, desde: água-tinta; sanguínea; aquarela; carvão ou lápis - aplicados inclusive em ilustrações de obras literárias (algumas direcionadas a público infantil e extratextos de publicações periódicas).

http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 27 / 08 / 2012, 16h 03m.

¹²² Tertúlias e memórias de serões protagonizados por Teixeira de Pascoaes e António Carneiro, em estadias regulares na residência do poeta – cf. PASCOAES, Teixeira de – *António Carneiro*. (Separata de *Arte Portuguesa*, Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto). Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 1952, pp. 11 e 17.

¹²³ “(...) Para António Carneiro (...) ela (a arte), representa enternecidamente essa noiva estremeçada. A sua musa chama-se vestal, ainda nas suas carrierescas maternidades mais fecundas (...)” – cf. *Ilustração Portuguesa*. n.º 305, Lisboa: 25 de dezembro de 1911, p. 799.

O citado falecimento de Francisca de Jesus, associado ao contínuo desleixo paternal, causaram-lhe um novo infortúnio, o da solidão. Curiosamente um estado que em idade adulta privilegiará, como metodologia de fruição e momento inspirador. Contudo, aos sete anos deixa-o indefeso, exposto à falta de recursos e à miséria do meio envolvente. O ano de 1879 pontua de imediato a sua transladação da neblina amarantina para um asilo da Misericórdia Portuense. A mando da Providência, o seu futuro ganha como espaço cénico uma nova cidade, uma nova condição: a de interno do Asilo / Estabelecimento humanitário do Barão de Nova Sintra¹²⁴, - contingência que engloba no seu horizonte uma aura regulamentar apertada, de uniformes, disciplinas e deveres.

Nos cerca de doze anos de permanência efetiva sob alçada da S.C.M.P. (1879-1891), Carneiro, disciplinado e aluno exemplar, nobilitou-se. Completou a instrução primária, fez exames de admissão ao liceu e sublinhou definitivamente as suas competências artísticas inatas. Dotada de espírito criativo, olhar incisivo e técnica espontânea, a sua verdadeira alma de artista em potência captou os dignitários da Misericórdia, que o viram maturar entre o toque modelador aplicado em figuras - formalizadas escultoricamente com desperdícios de cera de velas, recolhidos em velórios que acompanhava¹²⁵ - e a ascendência qualitativa dos seus desenhos¹²⁶. Um conjunto de pressupostos

¹²⁴ Complexo sob regência da Santa Casa da Misericórdia do Porto desde 1871, foi fundado em 1863 pelo Barão de Nova Sintra, José Joaquim Leite Guimarães. Inicialmente conhecido como *Estabelecimento humanitário de Nova Sintra*, foi muitas vezes citado como *Asilo do Barão de Nova Sintra* e o seu propósito inicial incidia no “acolhimento e educação de crianças abandonadas e recolha dos chamados *vadios*, julgados em tribunal”. Conhecido pelo suporte formativo proporcionado a António Carneiro, e a milhares de jovens necessitados, desde 1972 tem como designação oficial: *Colégio Barão de Nova Sintra* - cf. Aa. Vv. - *António Carneiro revisitado na galeria dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: S.C.M.P., 2011, pp. 55, 99 e 100.

¹²⁵ “(...) As melhores horas da minha primeira vida, de Artista-criança, me dizia ele, tinha-as, quando ia com os meus companheiros de Asilo aos enterros, por colher das tochas a cera que delas escorria, durante os ofícios, em que, depois, eu modelava (...)” - Memória da infância de asilado, confessada ao Visconde de Vila Moura em Ancede – cf. VILA MOURA, Visconde de – *O pintor António Carneiro*. (Separata de *Portucale*, vol. IV). Porto: Portucale, 1931, p. 12.

¹²⁶ O seu contacto com grafismos, iluminuras de fólhos religiosos, usados em celebrações sacras e ilustrações publicadas em revistas e periódicos pertencentes à S.C.M.P., permitiu-lhe uma prática regular do desenho desde criança. Copiou estes elementos, desenvolvendo pressupostos técnicos e interesse pelo desenho, inclusive como disciplina complementar da literatura e do periodismo. Indiretamente, sedimentou um conhecimento de programas pictóricos, valências plásticas e metodologias que utilizou nas solicitações posteriores que obteve como ilustrador (p. ex., a ilustração de base religiosa aplicada em *O Santo*, de Manuel

positivos, revelados face à soturnidade inicial da sua vivência, que juntos a uma ânsia de superação, inteligência e empenho fixado no desejo íntimo de triunfo no domínio artístico, cativaram a S.C.M.P. e a levaram a proporcionar ao jovem Carneiro a primeira fase de uma formação académica - com o patrocínio da frequência do curso de *Desenho Linear* e de *Escultura* na A.P.BA. (1884/85 – 1890)¹²⁷. Etapa cujo bom aproveitamento culminou com um primeiro ensaio como docente de Desenho, dentro da instituição de acolhimento¹²⁸.

Motivado pelo término da primeira fase da sua experiência formativa - onde foi discípulo em *Desenho Histórico* de João Marques da Silva Oliveira (1853-1927) e em *Escultura* de António Soares dos Reis -, pelo hipotético contacto inesperado de seu pai¹²⁹ e pela obtenção da maioridade, António Carneiro expressa os primeiros sinais de um legítimo desejo de independência.

O outrora menino pobre, perdido, órfão e indefeso, tornara-se um adulto formado, culto e artista promissor pela sua persistência. Após requerimento, ausenta-se em definitivo do albergue da S.C.M.P., possivelmente em abril de 1891: uma saída de “custo redobrado, não por ingratidão à instituição tutelar

da Silva Gaio – 1927, com iconografia franciscana e cristológica) – cf. *Revista Sapiens. História, Património e Arqueologia*. n.º 1, (s/l.): julho de 2009, p. 103.

¹²⁷ Perante a capacidade artística revelada, a Mesa Administrativa da S.C.M.P. facultou, a título excecional, a inclusão de António Carneiro no meio formativo da Academia Portuense de Belas Artes. A expensas daquela instituição, frequentou com aproveitamento a totalidade dos cinco anos do curso de *Desenho Linear*, comprovados pelos requerimentos de ingresso / matrícula apresentados no seu processo de aluno entre 1885 e 1890. Entre 1888 e 1890 cursou também *Escultura*, sob orientação de António Soares dos Reis. Apesar da existência do respetivo requerimento de ingresso no terceiro ano desta área, datado de 28 de outubro de 1890, Carneiro não concluiu este curso, abandonando a sua frequência regular um ano após o trágico suicídio do seu mestre, verificado em 1889 – http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 30 / 08 / 2012, 15h 05m.

¹²⁸ Resultante do seu mérito artístico e competência laboral na área do desenho, cujo curso concluiu em 1890, desde outubro de 1890 até abril de 1891 assumiu a responsabilidade de regência pedagógica da Aula de Desenho do seu estabelecimento de internato. Facto subscrito pela tutoria de Joaquim Vitorino Ribeiro (1849-1928), personalidade artística de renome da cidade do Porto, à época Conservador titular da Galeria de retratos da Misericórdia do Porto (Galeria dos Benfeitores) e habitual docente da disciplina – cf. *Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística*. vol. III, n.º 15, Porto: maio e junho de 1930, p. 243.

¹²⁹ Com quem terá contactado pessoalmente apenas em meados da década de 90 do séc. XIX – cf. CASTRO, Laura – *Pintores Portugueses. António Carneiro*. Lisboa: Edições Inapa, 2004, p. 11. António Teixeira Carneiro (pai), num regresso definitivo a Amarante, onde posteriormente fundou o jornal *A Flôr do Tâmega*, surpreende o filho, como comprova o relato de Pascoaes: “(...) Chegado ao Porto, bate à porta do filho, que lhe abre e estaca, muito surpreendido (...) o senhor quem é? (...) Sou o seu pai (...) o silêncio empedrou as duas figuras (...) O artista perdoou a quem o entregara à triste sorte (...)” – cf. PASCOAES, Teixeira de – *Ob. cit.* (1952), p. 17.

mas por ânsia de vitória pessoal e profissional”¹³⁰, resultante numa primeira experiência profissional - de estagnada servidão - a de amanuense num cartório¹³¹, seguida de uma “tentativa inglória de afirmação artística no mercado Lisboeta”¹³².

Ciente das adversidades do meio, em 1891, o antigo “Monge de Nova Sintra”¹³³, encontra-se definitivamente inscrito (a título pessoal e pela primeira vez com a já citada referência paternal documentada)¹³⁴, no primeiro ano do curso de *Pintura de História* da escola portuense – cuja docência inicial coube a João António Correia (1822-1896), substituído em 1895 por Marques de Oliveira, que transita do Desenho para a Pintura. Entre 1891 e 1896, alargou perspetivas do seu espírito poético (visual e literário)¹³⁵, celebrou em 1893 o matrimónio com Rosa Atília Queiroz¹³⁶, conheceu Teixeira de Pascoaes¹³⁷, foi

¹³⁰ *Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística*. Vol. III, n.º 15, Porto: maio e junho de 1930, p. 243.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² “(...) Saído do Asilo (...) procurou emprego de amanuense num cartório da cidade e daí partiu para Lisboa (...) tentando ocupação artística (...) passou fome (...) regressou ao Porto, para continuar o curso de pintura (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *António Carneiro (1872-1930)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 15.

¹³³ Desde os primórdios da sua inclusão na A.P.B.A., pelo seu perfil espiritual e condição de asilado em valência de tutela religiosa, foi cognominado pelos condiscípulos da Academia como o *Mongezinho de Nova Sintra* - uma denominação invocada em relato do Visconde de Vila Moura, datado de 1931, quando cita uma confidência do arquiteto José Marques da Silva (1869-1947), companheiro de formação de Carneiro, junto ao jazigo do artista – cf. VILA – MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 11.

¹³⁴ Requerimento de ingresso / matrícula apresentado e aprovado em 19 de outubro de 1891: “(...) António Teixeira Carneiro J.^{or}, filho de António Teixeira Carneiro (...)” - http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 30 / 08 / 2012; 16h 32m.

¹³⁵ Destacando-se pela sua literacia, publicou o primeiro conjunto de poemas em 1891. O mesmo ano em que conhece um futuro investidor, o 1.º Marquês de Praia e Monforte. Em 27 de março de 1892 publica, no jornal bracarense *A Pátria*, uma nova poesia intitulada *Realidades* – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 177. Afastado de vulgaridades, desde cedo filtrou o seu círculo amistoso e revelou interesse na desenvoltura doutrinária do seu meio, nomeadamente através do periodismo - área fértil de participação gráfica como ilustrador, na maioria do seu desígnio laboral. Embora denuncie desde a infância uma personalidade introvertida, quase monacal, em 1894 assumiu a direção artística de um efémero movimento editorial, o da revista *A Geração Nova* (1894-1895), participação sua, conjunta com literatos e artistas portuenses, que durou até ao sexto número, sendo substituído no cargo por Ângelo de Lima (1872–1921) – cf. MELO, Isabel Maria Pinto de Souto – *O Anfigurismo na Poesia de Ângelo de Lima. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: F.L.U.P., 2003, p. 31 – vd. *A Geração nova. Jornal de Arte*, n.º 1 (n.º especial dedicado a Fialho de Almeida), n.º 2 (n.º especial dedicado a Camilo Castelo Branco), n.º 3 (n.º especial dedicado a Gomes Leal), n.º 4 (n.º especial dedicado a Manoel de Moura), n.º 5 (Fausto Guedes Teixeira), n.º 6 (n.º especial dedicado aos poetas mortos). Coleção em depósito na B.P.M.P.

¹³⁶ Companheira inseparável das vivências do artista, personificou um ideal feminino inspirador para momentos da sua lírica poética e pictórica. Apesar das dificuldades materiais, o casal viveu em harmonia e amor, constituindo o meio familiar saudável que tanto prezou e

pai do primeiro filho (Cláudio) e conciliou a já anterior presença no meio expositivo nacional¹³⁸ com a conclusão imaculada dos cinco anos do seu curso. Percurso coroado com uma classificação laudatória de 18 valores, atribuída à composição final *Jesus e a Lenda dos Martírios*, imune aos habituais artificialismos declamatórios presentes nas provas académicas¹³⁹.

Terminada a sua etapa educativa nacional, o êxito obtido em sentido antitético aos cânones dos discípulos da A.P.B.A., intrigou a crítica e a imprensa¹⁴⁰. Discreto, sensitivo, prodigioso e ritmado, denunciou caracteres intelectuais e apetências técnicas que lhe auspiciavam ser um dos espíritos proativos da ascese cultural do meio portuense contemporâneo, à época inerte face às dominantes naturalistas.

As convicções expressas distanciavam-no do panorama português e, com efeito, carecia de uma experiência formativa internacional. À semelhança de outros contemporâneos, em 1897, acompanhado pela esposa, instala-se em Paris, com vista à frequência de aulas na *Académie Julian*¹⁴¹. Com apoio

perpetuou. Rosa, alegoricamente citada como a sua *Madona* (título aplicado em retratística que a representa – p. ex., *Madona*, n.º 26 da II série da revista *A Águia*, de fevereiro de 1914), deu-lhe três filhos: Cláudio (1895-1963), ilustre compositor; Maria Josefina (1898-1926), falecida aos 27 anos, vítima de tuberculose; e Carlos (1900-1971), notável artista, à imagem do pai.

¹³⁷ Conterrâneo amarantino, poeta, companheiro de tertúlias e serões, com quem partilhou princípios estéticos, ideais e uma fiel amizade desde 1895, em deslocação a Amarante na companhia do seu pai. Segundo testemunho de Pascoaes: “(...) Conheci-o ainda, muito jovem, como estudante. E eu também o era, nesse ano, talvez o de 1895 (...) ele com os seus 21 ou 22 anos, de jaquetão abotoado, muito ereto, já senhor do seu destino, de buço e espessa cabeleira (...)” – cf. PASCOAES, Teixeira de – *Ob. cit.* (1952), p. 12.

¹³⁸ Com núcleos de obras orientadas por uma estética marcadamente académica, influenciada pelos desígnios naturalistas da Academia Portuense: “(...) Nos meados da década de 80 participa nas primeiras exposições coletivas. Conhecem-se dos inícios da década de 90, algumas obras do pintor (...) de acentuado traço escolar (...) retratos de amigos ou figuras amarantinas (...)” – cf. CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), p. 9.

¹³⁹ Ensaio remissivo da sua proximidade com o movimento simbolista francês, abordagem ao episódio cristológico segundo uma perspetiva distinta dos demais académicos portugueses: “(...) Já então a sua conceção de arte se desviava dos que procuram apenas o esplendor das formas. Jesus, na sua túnica branca, evocando uma lenda de piedade, não era unicamente um assunto – era um símbolo (...)” – cf. BRANDÃO, Júlio – *Galeria das Sombras. Memórias e outras páginas*. Porto: Livraria Civilização, 1935, p. 192 – vd. Reprodução fotográfica do quadro em depósito na B.P.M.P. – cf. *Jesus e a lenda do martyrio* (material gráfico) / Carneiro Júnior, Porto: Fotografia Guedes, 1896.

¹⁴⁰ “(...) A prova final foi muito apreciada (...) e discutida também, favorável e desfavoravelmente, devido ao tema (...)” – cf. FERREIRA, Jaime – *Ob. cit.* (1972), p. 46.

¹⁴¹ Academia artística parisiense criada por Rodolphe Julian (1834–1907) em 1868. Ao longo da sua atividade regular diferenciou-se pelo ambiente cosmopolita, principalmente vincado pela diversidade de alunos internacionais que recebia. Perante a dificuldade de ingresso de estrangeiros na *École des Beaux-Arts*, a *Julian* marcou a educação artística francesa e foi

subsidiário de amigos e entidades privadas¹⁴², reside no *Quartier Latin*, no ateliê n.º 10 do *Boulevard Arago*¹⁴³. Nos anos de estadia escolar centrou-se devotadamente no trabalho diário. Dividido entre a obra pessoal – voltada para situações simbolistas bíblicas (*A Fonte do Bem*) e reflexões existenciais (*A Vida*, concluindo os painéis *Esperança* e *Amor*) -, as solicitações académicas, a aquisição de conhecimentos, as leituras e os apontamentos gráficos dos estímulos paisagistas e humanos do país (como exemplifica a sua incursão estudantil em 1899 pela zona da Bretanha, onde regista perspetivas das ruas e da ambiência local)¹⁴⁴, distanciou-se de boémias e problemáticas supérfluas.

Deste modo, Carneiro encontra na crise do *Fin-de-Siècle* francês, de oposição simbólica e idealista ao positivismo precedente, o ambiente mais propício a uma resposta às suas carências estéticas e intelectuais. Aluno de Jean-Paul Laurens (1838-1921) e Benjamin Constant (1845-1902), metódico e discreto, recebeu elogios pela competência e progressão. Mas a sua estadia parisiense não se submeteu apenas aos limites dos paradigmas dos mestres da Academia.

sobejamente apreciada e selecionada como destino formativo complementar pelos artistas portugueses na viragem do século (XIX–XX) – cf. OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de – *Ob. cit.* (2006), pp. 342 - 344.

¹⁴² Apesar de responder a encomendas de retratística frequentes para sustento familiar desde 1895, a sua condição económica era limitada e não lhe permitia suportar os encargos da viagem, estadia e ingresso na academia parisiense, visto que não usufruía do estatuto de bolseiro estatal. Sensibilizados, amigos como Alberto de Oliveira (1873–1940) e Magalhães Lima (1859–1936), intercederam em 1896 junto do 1.º Marquês de Praia e Monforte, apoiante do artista desde 1891, para obtenção de uma bolsa mensal para os estudos de Carneiro. Com o contributo monetário do Marquês, ao qual o próprio Alberto de Oliveira e outros amigos acrescentaram verbas mensais, o seu projeto formativo externo obteve viabilidade financeira. Confirma-se também a existência, após requerimento do artista, de mais um subsídio anual para o efeito, neste caso de “160.000 réis”, concedido pela Mesa Administrativa da S.C.M.P., confirmado em ata manuscrita de uma Sessão ordinária desta instituição datada de 30 de dezembro de 1896: “(...) Pode a Misericórdia abandonar a meio do caminho a educação artística, que dirigiu e fomentou, d’um seu distinto filho adotivo? Não pode nem deve (...) N’estes termos e tendo o supplicante Carneiro Júnior obtido já de dois beneméritos cavalheiros a importância anual de 600.000 réis, propomos-lhe o subsidio annual de 160.000 réis (...)” – cf. Ata n.º 26, de 30 de dezembro de 1896, do *Livro de Atas da Mesa Administrativa*, publicada em: Aa. Vv. - *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, pp. 110 e 111.

¹⁴³ Área de presença constante de personalidades portuguesas de diversos tipos. Compatriotas de estudo, ideais e amizade, residentes ou visitantes esporádicos, que António Carneiro recebia frequentemente em ambiente de tertúlia neste ateliê francês, casos dos irmãos Teixeira Lopes, Correia de Barros, Dinis Neves, Alfredo de Magalhães, Francisco de Lacerda, etc.

¹⁴⁴ CASTRO, Laura – *António Carneiro. O universo no olhar*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos / Edições Afrontamento, 1996, p. 21.

O seu espírito era superior e, como ele próprio reconheceu, foi na simbiose espaço-símbolo de Pierre Puvis de Chavannes, no intimismo esfumado de Eugène Carrière e Auguste Rodin¹⁴⁵, na reflexão existencial e expressividade de Edvard Munch (1863–1944), nos salões, nas exposições, nas tertúlias, nos livros e no labor experimental incessante, que obteve os princípios doutrinários que pretendia¹⁴⁶. Complementos que absorveu, filtrou intimamente e que lhe permitiram algumas descobertas identitárias para a sua produção pictórica. A vivência finissecular em França simbolizou para Carneiro o progresso. Contudo, neste seu *Tour* formativo, após a turbulência da vanguarda necessitou de equilíbrio, silêncio e tradição. A sua obra reviveu também a consistência dos mestres do passado, cuja base e importância do desenho no seu trajeto é inclusivamente atribuída em parte a Leonardo da Vinci (1452–1519)¹⁴⁷. À semelhança de literatos e artistas, quiçá inspirado por narrativas de viagens, aproveitou o verão de 1899 – entre junho e agosto - para concretizar um desígnio antigo: visitar Itália.

Neste destino secular, obrigatório para a boa compreensão da arte universal, deambulou por regiões e localidades diversas. Conheceu a língua, o povo, prestou tributo a pormenores paisagísticos (aglutinantes de sentimentos e

¹⁴⁵ Curiosamente, duas vertentes que se opunham em discussão no meio parisiense frequentado por António Carneiro: o simbolismo límpido (classicista) de Puvis de Chavannes e a neblina psíquica, aplicada a círculos íntimos e sentimentais, professada por Carrière e Rodin. Entre estes dois caminhos o artista recenseou o essencial de ambas em todo o seu percurso. Assim o comprovam obras de períodos similares, como o caso do tríptico *A Vida* (1899-1901), próximo da luz simbólica de Chavannes e o *Ecce Homo* (1901), direcionado para o “esfumado” psíquico de Carrière – cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p. 17.

¹⁴⁶ Durante os anos de residência em França conviveu com acontecimentos e correntes de pensamento plástico cruciais para a maturação da sua identidade estética. Em 1897, assistiu à exibição pública de *Le Frise de La Vie* de Munch, no *Salon des Independants* e poderá ter recebido notícias acerca da obra *D’Où venon nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, pintada por Paul Gauguin (1848–1903), no Taiti. Duas reflexões acerca do ciclo existencial do humano e do meio, hipotéticas bases concetuais para a sua interpretação tripartida, pela via pictórica de Puvis de Chavannes, em *A Vida*. Conhece a fundação em 1898 de uma nova academia de sentido livre por parte de Eugène Carrière – frequentada por Henri Matisse (1868–1954) e André Derain (1880–1954) – e contempla *La Deserte* de Matisse, no *Salon de La Nationale*. Em 1899, antes de viajar por solo italiano, presencia a polémica recusa por parte da *Société des Gens de Lettres* da obra *Balzac*, de Auguste Rodin, apresentada publicamente. Visita a exposição dos *Nabis*, tributada a Odilon Redon (1840–1916) na galeria *Durand–Ruel* e conhece uma mostra da irmandade artística de *La Rose–Croix* – cf. *Idem – Ibidem*, pp. 16 e 17.

Em 1900 conviveu, na *Exposition Universelle de Paris*, com obras de uma corrente de artistas britânicos de quem recebe ligeiros influxos, os *Pré-Rafaelitas* John Everett Millais (1829–1896) e Edward Burne-Jones (1833–1898) – cf. OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão – *Ob. cit.* (2006), p. 24.

¹⁴⁷ PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. vol. II, 4.^a Edição. Barcelos: Livraria Civilização, 2000, pp. 53 e 54.

lembranças das suas origens)¹⁴⁸ e idolatrou as várias idades artísticas que ali coexistem. A par de memórias gráficas, inscreveu textualmente num *diário de bordo* todas as considerações de estilo, influências e gostos, denotando predominância pelo rigor do pensamento, estudo e domínio técnico dos Mestres da viragem da idade média para a plenitude da Renascença: “(...) ei-lo a vaguear pela pátria de tanto sonho eterno (...) e reconhecimento dos céus de Giotto e Angélico (...) a ver a boa gente de Itália (...) ruas de miséria (...) ruas de frutos (...) na Itália resplendorosa – dos graves pórticos (...) a ver as ressurreições das virgens de Bellini (...) adolescentes de Perugino (...) pequenos Rafaelis (...) tudo isto por instruir-se, ora alargando, ora marcando seus sonhos (...) elevada razão, cada dia mais esclarecida, e cada dia mais fértil, mais senhora dos novos e velhos segredos (...)”¹⁴⁹.

Concluído o retiro filosófico em Itália, já em solo francês e quando antevia o retorno definitivo a Portugal, visto que os subsídios de estudo cessavam, a azáfama cidadina de Paris, que se preparava para albergar a grandiosa exposição do ano seguinte, e o reconhecimento do seu trabalho valeram-lhe um convite para colaborar na decoração de Pavilhões para o certame de 1900. Prolongando a permanência em França nesse ano de 1900, integrou a própria seleta artística portuguesa exibida na Exposição Universal, obtendo do júri uma medalha de bronze¹⁵⁰.

Com a presença premiada na *Exposition Universelle* definindo-se como um epílogo superior de quatro anos de residência e estudo em França, o retemperado artista oficializou a viagem de regresso ao Porto¹⁵¹, precedida

¹⁴⁸ “(...) Mas as montanhas! Tenho por elas inclinação especial, e isso vem-me, talvez da infância: fui embalado, do berço até aos sete anos no meio daquelas soberbas montanhas do Marão. São duradoiras as impressões que nos vêm do berço (...)” - ao observar algumas montanhas italianas, recorda no seu diário a ligação telúrica ao Marão e à primeira infância em Amarante – cf. VASCONCELOS, Flório de – *Notas de Viagem a Itália (1899) de António Carneiro*. (Separata da *Revista de Estudos Italianos em Portugal*, n.ºs 45-47. 1982-1984). Lisboa: Papelaria Fernandes, 1986, p. 103.

¹⁴⁹ VILA MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 38. Esclarece os interesses e objetivos de equilíbrio, entre a vanguarda (França) e a tradição (Itália,) que António Carneiro pretende com a sua estadia em Itália.

¹⁵⁰ Submetendo a exibição duas peças de retratística: um autorretrato e um retrato de *Alfredo Coimbra*; um apontamento de estudo de cabeça para a figura masculina do painel central – Amor / Maturidade - do tríptico *A Vida*; e a composição final de índole simbólico – religiosa, *A Fonte do Bem*.

¹⁵¹ Considerando a França como a sua segunda pátria, o ambiente cultural parisiense marcou António Carneiro, que permaneceu perpetuamente ligado aos seus pressupostos e agentes.

ainda por uma ligeira paragem de estudo na Bélgica¹⁵². No regresso à esfera social portuense, a sua produção manteve a orientação progressista de afeição ao símbolo e à renovação erudita e sentimental que a sua arte representava. Em 1901, na sequência de projetos orquestrados em solo francês, concluiu na cidade do Porto o último momento da sua interrogação plástica acerca do ciclo da vida, o terceiro painel do seu tríptico intitulado *Saudade /Morte*¹⁵³.

Com o término de *A Vida*, sublimou o relatório reflexivo das problemáticas e caminhos que o cativaram no estudo em Paris, Itália e Bélgica. Com esta realização concluiu o apogeu simbolista, obra maior inserida num espólio total

Em viagens familiares voltou regularmente a Paris até 1914, ano da eclosão da 1.^a Guerra Mundial. Nestas viagens visitava museus e exposições - é atribuído a uma viagem de 1901 o possível visionamento de quadros iniciais do *período azul* de Pablo Picasso (1891-1973), na Galeria *Volard*; e em 1903 uma exposição de Gauguin - cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p. 20. Respondia também a encomendas e, como comprova a constituição da sua biblioteca pessoal (atualmente no Centro de Estudos António Carneiro, na C.O.A.C), adquiria livros sobre movimentos e artistas que apreciava, como Chavannes e Rodin - cf. CASTRO, Laura - *Ob. cit.* (2004), p. 29.

¹⁵² Para os bolseiros a estadia em França tornava-se um ponto de partida para viagens de estudo secundárias. Para além do imperativo desejo de conhecimento da Itália, no fim do séc. XIX e início do XX a Flandres e a Inglaterra - do atmosférico William Turner (1775-1851), da literária *Irmadade Pré-Rafaelita* (ca.1848) e do oficial *Arts and Crafts* (ca. 1880-1940) - atraíram frequentemente estes estudiosos da arte. Neste segmento, a paragem de António Carneiro na Bélgica supõe novo contacto com um estilo decorativo em voga na Europa, a *Arte Nova* (cujo apogeu presenciara ainda em Paris na Exposição Universal), localmente pela via de um dos seus impulsionadores, o arquiteto Victor Horta (1861-1947). Sucedeu isso em consonância com um interesse implícito de melhoria do seu conhecimento historicista acerca da estética flamenga, que já de algum modo lhe fora revelada através dos acervos de museus franceses e da viagem a Itália em 1899. A partir de 1900, aquele país torna-se um destino frequente e inspirador para alguns apontamentos paisagistas, citando-se *A Catedral de Santa Gúdula - Bruxelas*, ca. 1903, exposta em Lisboa no *IV Salão da S.N.B.A.* de 1904. Como complemento de regressos esporádicos a Paris, a conjuntura do mercado belga sugeriria hipotéticas encomendas de retratística, referenciadas em epistolografia trocada no início do século com Ramiro Mourão e sua filha Eugénia - cf. CASTRO, Laura - *Ob. cit.* (1996), p. 23.

¹⁵³ Terminologia representativa de um estado de espírito no rescaldo da experiência francesa, testemunhando, em Portugal, a saudade que nutria pelo universo mental em que evoluiu na capital artística da contemporaneidade. A *Saudade* é aplicada ao último estado do Homem, ao momento em que se aproxima da morte no contexto do tríptico *A Vida*. Mas, para Carneiro, esta *Saudade* assinalou também uma frustração. É o vaticínio em 1901 da incompreensão da crítica, da rejeição geral perante a diferença da sua arte (aglutinada no mesmo ano pelo seu autorretrato personificando a figura de Cristo condenado ao suplício - *Ecce Homo* - rejeitada por divergências iconográficas pela S.C.M.P.), maleitas que dificilmente teria de enfrentar em Paris, a sua "cidade única do espírito e da arte" - cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p. 24.

Representa um clamor que o artista levanta à necessidade de mutação rápida de paradigma, de renovação estrutural do pensamento português contemporâneo, distante da mentalidade europeia, deficitário de reflexão e identidade (princípio de mudança simbolicamente representado pela presença simultânea de uma criança desnuda, ladeando a figura feminina de negro, em reflexo da pureza da primeira infância, da existência do início do ciclo de renovação circular e melhoria da vida).

de 89 produções (desenhos e pinturas)¹⁵⁴, que submeteu a exposição durante o mês de março de 1901 na Galeria da Misericórdia¹⁵⁵. Embora demonstre desconforto em exhibir-se individualmente, esta mostra concretizou-se em lógica de respeito pelos patrocinadores do seu *Tour* formativo, comprovando com trabalho a pertinência do investimento monetário de que usufruiu¹⁵⁶.

Entre 1901 e a implantação da República verificada no início da segunda década do séc. XX, a vida nacional oscilou em problemáticas sociopolíticas votadas ao confronto republicanos *versus* monárquicos. Nas revistas, nos jornais e nas vivências citadinas as querelas multiplicavam-se. Dentro do seu perfil, António Carneiro manteve-se absorto perante esta conjuntura, divagando entre exposições coletivas e individuais, prémios, críticas, concursos, respostas a encomendas, tentativas de mudança de mercado e cidade¹⁵⁷. Fiel aos seus

¹⁵⁴ Segundo crónica descritiva desta exposição de 1901, publicada posteriormente, no entendimento de António Lemos evidenciam-se, para além do tríptico *A Vida* e do estudo final para *A Fonte do Bem*: paisagens - *Tarde no mar (...)* *Campo de trigo (...)* *em Auray (...)* *em Leça (...)* *o Tâmega (...)* *Pinheiros ao cair da tarde*; retratística - *Marcos Guedes (...)* *António Patrício (...)* *Alfredo de Magalhães (...)* *J. Teixeira Lopes*; e esboços a sanguínea de figuras diversas para as composições simbolistas - *Figuras para a Fonte do Bem (...)* *Estudo para o quadro do Amor (...)* *Figura da Esperança* – cf. LEMOS, António – *Notas d'Arte*. Porto: Tip. Universal, 1906, pp. 18 e 19 – “(...) Do ponto de vista do discurso visual, a exposição do início do século e a de António Carneiro não é exceção, apresentava o modelo característico herdado dos salões: as obras acumulavam-se independentemente da sua dimensão, do género e do tema (...) não se deteta também a tentativa de aproximar estudos das obras finais (...)” – cf. Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p.69.

¹⁵⁵ “(...) António Teixeira Carneiro Júnior, pedindo para realizar por espaço de um mez, na galeria de retratos d’esta Santa Casa, a exposição de trabalhos de pintura seus, executados durante a sua permanência em Paris, e mediante o pagamento de um subsídio (...) que tomará por quaisquer prejuízos que possam advir da instalação e desmontagem dos quadros (...)” – cf. Ata n.º 29 da sessão ordinária da Mesa Administrativa da S.C.M.P., de 7 de fevereiro de 1901, publicada em: Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p. 51.

¹⁵⁶ Tal como uma das suas inspirações iniciais (Puvis de Chavannes), António Carneiro sentia desconforto em momentos de exposição pública. Ainda em Paris, revelou intentos de se desviar desta tipologia de ações e, numa entrevista editada em *A Voz Pública*, justifica a obrigatoriedade de expor no seu regresso a Portugal: “(...) decidiria mesmo abster-me de qualquer exposição, se não fora o dever que se me impõe de demonstrar aos meus protetores o uso que fiz da sua generosidade. É uma questão de consciência e não de vaidade (...)” – cf. CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 22 – “(...) Se não fosse pobre só exporia os seus quadros a íntimos e artistas. Vive para a arte e para os seus (...) só ouve a sua consciência de artista íntegro (...)” – cf. *Diário da tarde*. (s/l): 6 de março de 1901, (s/p).

¹⁵⁷ Em outubro de 1902 volta a expor individualmente na Galeria da Misericórdia, onde se evidenciam pinturas de História, encomendas do eborense Francisco Barahona (1843 – 1905), levadas conjuntamente com outras obras, como o tríptico *A Vida*, para o seu palácio em Évora. No mesmo local volta a comparecer em outubro e dezembro de 1904, para apresentar estudos de *A Ceia* e *O Batismo*. De 1903 a 1906 integra os Salões lisboetas da S.N.B.A., com medalha de 2.ª classe na III edição, indiferença do júri e crítica na IV e V, e medalha de 2.ª classe na categoria de desenho na VI. A assiduidade nestes Salões alimentou ainda estadias mensais em Lisboa e novas tentativas, infrutíferas, de fixar residência e clientela suficiente para subsistência familiar, principalmente entre 1904 e 1905. Internacionalmente, mantém o seu lugar nas escolhas portuguesas para as Exposições Universais: St. Louis (E.U.A.), 1904 –

princípios e obrigações, refutou os assuntos menores da mundanidade e investiu no trabalho árduo, o único sustento da família, o que o obrigava a relegar o citado desdém que se deveria mostrar.

A única discussão que lhe interessava subsistia na sua mente. Deambulava entre a continuidade num sistema pictural semelhante ao simbolismo clássico de Puvis de Chavannes e a aposta numa dimensão nebulosa, de “penetração humana pela Arte”¹⁵⁸, em retratos íntimos, autorretratos, registos infantis e femininos próximos de Carrière¹⁵⁹. Deste modo, em 1901 com o lirismo de *Pinhal*¹⁶⁰, em 1902 com *Raquel*¹⁶¹ e em 1904 com *O Batismo* – duas iconografias religiosas – cultivou o modelo *chavanniano*, cujas diretrizes não potenciaram o meio mecénático como pretendia; e em simultâneo iniciou propostas de “suavidade de contornos”¹⁶², com figuras cingidas a atmosferas e fundos graves cuja identidade psíquica emerge da penumbra. Complementada, porém, por contrastes lumínicos aplicados em pormenores como a profundidade de um olhar, linhas / sombras / manchas de um rosto ou incidência em atitudes corporais (óleos: autorretratos – 1901 e 1903; *Teixeira Lopes* – 1903; *Guerra Junqueiro* – 1907; *Átília Tâmega* - 1901; carvões, sépias e sanguíneas: *Camilo*; *Soares dos Reis* – 1908; *Rafael Bordalo Pinheiro*; *Antero de Quental*; *Herculano*; *Oliveira Martins*; *Eça de Queiroz*; *Guerra Junqueiro* – 1909).

medalha de prata; Barcelona, 1906 - medalha de prata; e a sua obra regressa vitoriosa do Brasil, com medalha de ouro na exposição do *Centenário do Rio de Janeiro*, em 1908.

¹⁵⁸ VILA MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 15.

¹⁵⁹ Citado por Alberto Mattos, em resposta a questão sobre a sua estadia formativa em Paris, António Carneiro comprovou o gosto e a proximidade de pensamento constante com estes dois artistas por toda a sua carreira: “(...) todo o meu gosto e todas as minhas preferências eram por Carrière e Chavannes (...)” – cf. *O Malho*. Ano XXIV, n.º 1439. Rio de Janeiro: abril de 1930, p. 39.

¹⁶⁰ Distanciamento do naturalismo através de uma paisagem de “pinheirais”, cujo ambiente criado pelo caminho vago, entre os pinheiros densos e imperativos, se aproxima da aura simbólica que Puvis de Chavannes incute na natureza, segundo inventariação de J.-A. França: *Pinhal*; óleo sobre tela; 67,5 x 119 cm; col. Maria Osswald, Porto – cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p. 156. Primeira referência do gosto de Carneiro pelo motivo arbóreo, pela carga simbólica do pinheiro, que aplica em sonetos (*Os pinheiros*) e programas ilustrativos posteriores – molduras gráficas, capas, extratextos e grafismos na malha textual.

¹⁶¹ Depreciada pelo júri do concurso *Barão de Castelo de Paiva* de 1902, promovido pela A.P.B.A. Recebeu apenas o voto de António Teixeira Lopes, amigo pessoal, compatriota na estadia francesa, por isso habilitado a perceber a dimensão subjetiva do simbolismo desta obra – cf. LOPES, Teixeira – *Memórias ao correr da pena*. V.N. de Gaia: Câmara Municipal de Gaia, 1968, pp. 316 e 317.

¹⁶² FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 22.

Como exemplo base da influência da lição do criador do *Enfant Malade*¹⁶³, sublinha-se o *Ecce Homo* de 1901. Posterior à exposição de março, esta obra repercutiu também no temperamento do artista como um dos seus maiores desaires dos primeiros anos de Novecentos. A profundidade do raciocínio e a ousadia estética de autorrepresentar-se na tragédia e dimensão superior de Cristo, depurado de atributos iconográficos, valeu-lhe a perentória recusa do seu encomendante, a “madrasta” Misericórdia do Porto¹⁶⁴ - que mesmo após a sua saída do asilo continuava a apoiar o seu percurso laboral através de solicitações mecenasáticas.

Cedo este leitor assíduo dos grandes clássicos universais, recolhido no seu sacerdócio, a Arte, sentiu que a indiferença dos demais pela sua poesia – escrita e desenhada – perene de pensamentos, experiências e sensações, codificados nos seus signos (palavras e grafismos), constituía o seu longo calvário em Portugal¹⁶⁵. Resolvidas ficaram as dissidências com a Misericórdia em 1902, através de outro *Cristo*, agora nimbado, translúcido e iconograficamente correto mas menos expressivo. Entre 1906 e 1907 recebeu novo desconsolo profissional, face a imposições naturalistas de um concurso para decoração do Palácio da Bolsa da A.C.P. Emparelhado com José de Brito (1855 – 1946), de estética oposta, acabou por receber em 1907 a incumbência de pintar o teto da sala de leitura da Biblioteca deste edifício. Concebeu *Eco – Mensageiro da Linguagem Universal*, distante do simbolismo puro que

¹⁶³ *Criança doente* - uma das primeiras maternidades da autoria de Carrière, de 1885, atualmente no Museu d’Orsay, Paris.

¹⁶⁴ A recusa foi baseada no relatório de Joaquim Vitorino Ribeiro, Conservador da Galeria de Retratos da S.C.M.P., registado em ata da Mesa Administrativa de 6 de setembro de 1901: “(...) o artista auctor do trabalho se afastára bastante da tradição (...) notára também uma omissão que acha indispensável reparar e que difine tipicamente as figuras religiosas - a auréola (...)” – cf. Ata n.º 10 da sessão ordinária de 6 de setembro de 1901, do *Livro de atas da Mesa Administrativa*, publ. em: Aa. Vv. - *António Carneiro revisitado (...)*, Ob. cit., p. 113.

¹⁶⁵ “(...) Cri out’rora nos homens. Um momento / Das suas mãos fiei o meu destino / (...) Por atalhos errei à chuva e ao vento / (...) Um dia, já exausto, retomei / Abandonando tudo, o meu bordão; / (...) Arte, é na tua fúlgida clausura / Que aprendi a ser forte com brandura / Que vejo Deus, porque entendi o amor” – cf. CARNEIRO, António – *Solilóquios. Sonetos Póstumos*. 2.ª Edição. Porto: Tip. Costa Carregal, 1980, p. 26. Este soneto de sua autoria, intitulado *Arte Redentora*, dedicado à sua obra, expressou as dificuldades do seu caminho e considerou-a uma clausura. Entendia a Arte como um momento de recolhimento quase monacal, em cuja reflexão, e fidelidade prestada aos seus princípios, encontrara os únicos métodos para realizar os seus anseios estéticos. O termo clausura denota também a forma como a recusa da clientela e a crítica às suas opções o faziam sentir isolado - preso e menosprezado em relação a outros contemporâneos.

apreciava, evidenciando desígnios académicos da sua formação primordial em Pintura de História¹⁶⁶.

Durante o início da centúria, face às adversidades supracitadas, para melhoria do seu posicionamento e estatuto chegou a receber incentivos de mudança definitiva de cidade ou de país (Lisboa e Paris). Avesso ao ambiente mercantilizado da nossa capital, desistiu após desaires frequentes nas suas tentativas de ali se instalar; e a hipótese francesa, largamente apreciada, constituiu apenas uma utopia. Em antítese, o início das estadias em Leça da Palmeira, Coimbra e Melgaço¹⁶⁷ começou então a marcar momentos charneira de relações pessoais, avanços estilísticos e melhorias laborais.

Recordado como “notável pintor dos séculos XIX e XX”¹⁶⁸, essas variâncias geográficas vieram acentuar o seu anseio de novos mercados; mas, acima de tudo, resultaram em momentos de refúgio e percepção da sua realidade. Apesar de múltiplas tentativas de mudança definitiva de cidade, é no meio portuense que reside oficialmente durante toda a vida. Aqui, não obstante todos os condicionalismos que enfrentou, reuniu a sua micro-sociedade capaz de o

¹⁶⁶ Compilou nesta composição convencional a figura mitológica de *Mercúrio*, liderando uma nuvem de cavalos galopantes que se dirige a três alegorias no plano inferior: envolvidas em manto rosado a *Arte* e a *Indústria*; e com indumentária negra a *Ciência* – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 24. A decoração original encontra-se disponível para observação virtual em: <http://panoramas.ifuturo.net/biblioteca-3/>

¹⁶⁷ Pressupondo-se contactos precedentes e interesse despertado através de leituras de António Nobre (1867 – 1900), inicia em 1906 a presença anual documentada até 1915, numa residência alugada em Leça da Palmeira durante períodos estivais. Aqui desenvolve o seu paisagismo reflexivo, tributa ao trabalho exaustivo, ao mar e aos rochedos nas suas marinhas e convive com intelectuais e amigos – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), pp. 84, 85 e 87.

Melgaço pontua as incursões nacionais de Carneiro, ca. 1907 a 1926, através da presença em estâncias termas - uma paisagem minhota que despoletou o único momento expressionista da Arte Portuguesa – cf. PONTES, J. M. da Cruz – *O pintor António Carneiro no Património da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Minerva, 1997, p. 15.

A sua ligação a Coimbra, cidade do seu amigo Eugénio de Castro (1869–1944), inicia-se em 1908 com a vitória, face a Leopoldo Battistini (1865–1936), no concurso para a encomenda do retrato de *D. Manuel II*, posteriormente colocado na sala dos Capelos da Universidade de Coimbra. A partir de 1909 esta cidade e os seus claustros, propícios à introspeção e à Arte, representam um destino alternativo face aos insucessos lisboetas. Aqui desenvolveu um vínculo laboral com a Universidade, respondendo a encomendas de retratística até 1929 – cf. *Idem – Ibidem*, pp. 54, 56 e 57.

¹⁶⁸ PAMPLONA, Fernando de – *Ob. cit.* (2000), p. 53.

tributar. O verdadeiro Porto artístico do primeiro terço do séc. XX “era António Carneiro, e o seu álbum de névoas, brumas, ideais, símbolos e almas”¹⁶⁹.

É então enraizado no meio portuense que recebe, a partir de 1910, as incidências socioculturais do advento da República. Embora distante das turbulências precedentes a esta mudança de regime político, é no Porto que se associa ao recém-criado movimento ético, filosófico e estético da *Renascença Portuguesa*. Com a revista *A Águia* como meio de manifesto gráfico e ideológico deste grupo - cuja I Série foi lançada em dezembro de 1910 sob direção de Álvaro Pinto (1889–1957), entre janeiro e julho de 1911 - Carneiro iniciou, através das seis ilustrações que publicou¹⁷⁰, um período fértil da sua ação pessoal e profissional. Renovada em 1912, esta revista passou a subintitular-se *Órgão da Renascença Portuguesa* a partir da sua II Série (janeiro de 1912) e, a convite do amigo Teixeira de Pascoaes (1877–1952) – novo diretor literário – António Carneiro assume o cargo de diretor artístico.

Na realidade, “embora não aceite incondicionalmente os ideais republicanos e todas as problemáticas doutrinárias do *Saudosismo*, da mitologia *Sebastianista* ou da *Teleologia renascentista*, bases do grupo, admite-se a sua afinidade e entendimento destes conceitos pela arte, de uma ânsia do renovado génio criativo português, que considera deficitário de expressão filosófica, poética e religiosa”¹⁷¹. Durante a sua direção, para além das dezenas de ilustrações de sua autoria¹⁷², evidenciou conhecimento e sensibilidade estética através de seleções criteriosas de elementos gráficos historicistas e correntes atuais (desde o naturalismo ao futurismo), bem como artigos sobre arte e promoção de exposições ligadas ao espírito do grupo¹⁷³.

¹⁶⁹ FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 217.

¹⁷⁰ 15 de janeiro, n.º 4 – *Mercúrio: Estudo para o plafond do salão de leitura da A.C.P.*; 1 de fevereiro, n.º 5 – *Portugal*, ilustração de poema de Miguel de Unamuno (1864–1936); 15 de fevereiro, n.º 6 – *Victor Hugo*; 1 de abril, n.º 8 – *João de Deus*; *Manoel de Sousa Pinto*; 1 de julho, n.º 10 – *António Nobre*.

¹⁷¹ SAMUEL, Paulo – *António Carneiro. O artista da Renascença Portuguesa*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1988, p. 7.

¹⁷² Participação iniciada simbolicamente na II série, em janeiro de 1912, com um retrato em extratexto da própria esposa, intitulado *R.C.*, de 1910.

¹⁷³ Em 1918 promove a *Exposição permanente de Arte da Renascença Portuguesa*, registada fotograficamente no n.º 75-76 da II série de *A Águia*, de março e abril do mesmo ano. Para além do ex-libris de sua autoria, proliferam múltiplos elementos de retratística, aplicados como

Ícone artístico da “Renascença Portuguesa”, a sua presença foi equilibrada e duradoura, mantendo-se em atividade praticamente ininterrupta entre a I e a IV Série de *A Águia* (1911–ca.1929)¹⁷⁴ - facto que se deveu em parte ao seu profissionalismo e imparcialidade perante conflitos internos e cisões verificadas entre membros do grupo¹⁷⁵. *A Águia* representou um momento singular na sua envolvência artística e pessoal. Votada ao Porto e a situações mentais que lhe ocupavam o espírito, fechou-o num círculo ideológico que correspondia aos seus intentos, afastando-o de outros movimentos emergentes, como os da capital, desde 1910 intrigada com as “Exposições Livres e os Salões dos Humoristas e Modernistas”¹⁷⁶.

Para além do ex-libris criado em 1911 onde formulou um perfil masculino, possível resposta pictórica – e analogia - ao conceito estético e introspetivo do *Pensador* de Rodin¹⁷⁷ - grafismo difundido em todos os documentos e publicações da Renascença – toda a vertente editorial do grupo, a par de *A Águia*, constituiu para si uma ocupação regular na área da Ilustração. Conhecido pela alma que empregou à (re)nascença portuense (*Renascença Portuguesa*)¹⁷⁸, a participação neste núcleo de literatos, artistas, cientistas e políticos valeu-lhe um conjunto alargado de defensores e promotores da sua

complementos gráficos de ilustração, em publicações editadas pela própria Renascença Portuguesa – cf. *A Águia*. II Série, n.º 75 – 76, Porto: março e abril de 1918.

¹⁷⁴ A última referência à sua condição de diretor artístico de *A Águia* surge no n.º 12 da IV série, de novembro e dezembro de 1929. Embora se encontre ausente no Brasil para expor, mantém as suas funções de responsável pela secção artística desta revista. Quanto à ilustração, a última participação em *A Águia* aconteceu no n.º 3 da IV série, de junho de 1928, com o desenho *Convalescente*, um apontamento da sua filha - falecida entretanto em 1926 - em momento íntimo de recobro devido à sua enfermidade – cf. *A Águia*, IV Série, n.º 3, Porto: junho de 1928; e *A Águia*, IV Série, n.º 12, Porto: novembro e dezembro de 1929.

¹⁷⁵ Entre 1917 e 1919 dirigiu a revista sozinho, após a saída de Teixeira de Pascoaes, secretariado por Álvaro Pinto, que assume o cargo vago em 1920. Em 1922, com a revista sob regência de Leonardo Coimbra (1883 – 1936), interrompeu funções, regressando ao seu posto em 1923 e mantendo-se até 1929 – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 30.

¹⁷⁶ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), pp. 24 e 25.

¹⁷⁷ Escultura de 1903 representativa de Dante em atitude meditativa, com o rosto apoiado no seu braço direito. Esse ex-libris de Carneiro parece conservar uma base ideológica semelhante à de Rodin, embora demonstre a sua própria perspectiva diante do conceito formulado. Uma perspectiva resultante de uma conjuntura nacional própria, de um país e respetiva cultura, distante do espírito francês, onde Rodin formulou o seu *Penseur*. “(...) Para distintivo da revista, e do movimento que ela exprimia, Carneiro desenhou em 1911, “um ex-libris” (...) dentro de uma circunferência, um perfil de homem, olhos fechados, boca entreaberta, a testa apoiada num punho talvez crispado. Réplica portuguesa ao “Penseur” de Rodin (...) cabeça de homem exangue, angustiada, mordida de saudades e de ausência (...) – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 30.

¹⁷⁸ “(...) António Carneiro foi a alma da sensibilidade da Renascença Portuguesa (...)” – cf. SAMUEL, Paulo – *Ob. cit.* (1988), p. 44.

arte – através de crónicas encarecedoras do valor da sua estética e da inserção frequente de grafismos e retratística de sua autoria em publicações literárias. Um círculo amistoso, perpetuado na sombra do lápis ou pincel do artista, presenças frequentes em serões e tertúlias íntimas de partilha de cultura superior: “(...) António Carneiro manteve estreitos contactos com algumas das figuras mais importantes do seu tempo (...) a sua amizade e convivência privilegiava alguns dos colaboradores e orientadores do movimento (...) as suas leituras (...) em voz alta na roda de amigos íntimos (...) iam diretamente para Camões; Antero; António Nobre; Gomes Leal; Guerra Junqueiro; Pascoaes (...) Mário Beirão (...) Goethe; Cícero; Victor Hugo; Miguel de Cervantes e Amiel (...)”¹⁷⁹.

O vínculo permanente com a *Renascença* não o impediu, porém, de promulgar as suas diretrizes laborais por outras revistas e movimentos esporádicos, alguns deles derivados do núcleo duro do grupo; e não o dotou de meios económicos que lhe permitissem abandonar o trabalho externo.

Logo em 1911, ainda nos primórdios da aventura de *A Águia*, obteve em fevereiro uma nomeação provisória para docência da unidade de *Desenho de figura - estátua e modelo vivo* da A.P.B.A.¹⁸⁰. Esta entrada na Academia, onde crescera como aluno, por vaga deixada oficialmente em 1918 por José de Brito, permitiu-lhe a 30 de novembro do mesmo ano a incumbência definitiva de lecionar Desenho, uma demonstração evidente – embora questionada por alguns contemporâneos¹⁸¹ - do seu estatuto de desenhista virtuoso¹⁸².

Apesar da sua timidez, a carreira no professorado acabou por representar uma valência curiosa deste artista. Despoletada precocemente na Misericórdia

¹⁷⁹ Idem – *Ibidem*, p. 47.

¹⁸⁰ Saudada pelo seu conterrâneo e amigo, o orador António Cândido (1850 – 1922), em carta de 15 de novembro de 1911, afirmando: “(...) É o primeiro passo para uma colocação definitiva (...) relativo sossego d’alma que bem preciso lhe era! (...)” - carta transcrita em FERREIRA, Jaime – *Ob. cit.* (1972), s/p.

¹⁸¹ FRANÇA, José Augusto – *Ob. Cit.* (1973), p. 97.

¹⁸² Qualidade provada através da estrutura regular sedimentada pelo desenho nos múltiplos programas de ilustração que realizou pela vida fora; e visível na grande quantidade de estudos preparatórios a lápis, sanguínea ou carvão, cuja densidade plástica supera em alguns casos a própria pintura final. O seu lugar especial como desenhista na contemporaneidade portuguesa foi sublinhado, pois “sempre soube colocar a estrutural força do desenho na base da arte” – cf. LOPES, Joaquim – *Um Artista Excepcional. António Carneiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1955, pp. 13, 14 e 17.

do Porto, esta profissão acabaria por se manter durante duas décadas associada ao seu currículo. Ficaria conhecido pela entrega e imposição de respeito, que o seu perfil distanciando, a gravidade do seu vestir e a atitude¹⁸³ constituíam perante os discípulos. Fora da Misericórdia e da Academia, é-lhe atribuída a regência de um curso artístico no *Salão Silva Porto* em 1928, agregado a possíveis aulas particulares no seu ateliê no término da mesma década¹⁸⁴.

Até 1914, o artista encontrou alguma acalmia e interesse na amplitude criadora que sublinhava. Inclusive em 1911, na exposição individual de 171 obras multidisciplinares (paisagem; retratística; simbolizações; ilustração em diversos formatos e suportes), inaugurada em dezembro no Salão da Ilustração Portuguesa e que obteve um êxito lisboeta inédito. Classificada na imprensa como um “acontecimento”¹⁸⁵, esta exposição, prefaciada por Manoel de Sousa Pinto invocando Carrière¹⁸⁶, caracterizou-se pela frequência de ilustres da sociedade, arte¹⁸⁷, literatura, ciência e política. Recebeu honras de Estado com a visita do Presidente da República, Manuel de Arriaga (1840-1917), que lhe adquiriu uma marinha de Leça da Palmeira¹⁸⁸; e Carlos Reis contemplou-o com

¹⁸³ “(...) É um homem de estatura mediana, grave no vestir, sempre de escuro, brando e comedido nos gestos, voz macia ou cautelosa e barba que já começou há muito a ser grisalha (...)” - descrição física e psicológica de António Carneiro em 1925, transcrita em ALVES, João – *Ob. cit.* (1972), p.50.

¹⁸⁴ CASTRO, Laura – *Op. cit.* (1994), pp. 25 e 27. Eugénia Mourão, filha de Ramiro Mourão, amigo íntimo de António Carneiro, é apontada como exemplo dos discípulos particulares a quem António Carneiro ministrava o ensino artístico no término da década de 20. Este outro tipo de atividade é comprovado pelo assunto de alguma correspondência endereçada pelo artista à aluna em 1929, informando da sua impossibilidade de lecionar – cf. FERREIRA, Jaime – *Ob. cit.* (1972), pp. 72-75.

¹⁸⁵ Albino Forjaz de Sampaio a 28 e José de Figueiredo a 31 de dezembro, referiram desse modo a exposição, em crónicas publicadas no mesmo órgão de imprensa lisboeta, o periódico *A Luta* – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), pp. 25 e 27.

¹⁸⁶ Manoel de Sousa Pinto realizou o prefácio do catálogo das 171 criações exibidas. No seu corpo textual assinalou analogias entre Carneiro e Carrière, concluindo essa nota introdutória com uma frase do próprio artista francês, considerado o esteio da maturidade de António Carneiro: “(...) A transmissão da ideia pela arte, como a transmissão da vida, é obra de paixão e de Amor (...)” – cf. PINTO, Manoel de Sousa – *Catálogo da Exposição de Quadros e desenhos de António Carneiro. Salão da Ilustração Portuguesa: dezembro*. Lisboa: (s/n.), 1911, p. 5.

¹⁸⁷ “(...) Columbano (...) visitou demoradamente a exposição e afirmou que ninguém desenhava melhor (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 25.

¹⁸⁸ Visitou esta exposição em 22 de dezembro, com o seu secretário, o próprio filho, e reconhecendo o valor artístico de António Carneiro – cf. *Ilustração Portuguesa*, n.º 306, Lisboa: 1 de janeiro de 1912, p. 8. Neste artigo existe ainda um documento fotográfico, que apresenta como fundo uma parede pontuada por registos infantis, retratística e desenhos para ilustração, e onde se pode identificar o artista acompanhado por Manuel de Arriaga. Já após a sua morte,

a compra de dois desenhos e dois apontamentos paisagistas, para valorizar o acervo do *Museu de Arte Contemporânea*, que dirigiu entre 1911 e 1914.

As benesses que recebeu pela maturidade expressa em 1911 não apagaram, porém, as memórias de infortúnios anteriores vividos na capital. Mesmo reconhecido e solicitado, manteve-se firme na desconfiança acerca da opulência de Lisboa. Protagonizando um interregno de cerca de uma década, voltou ao universo lisboeta apenas em pleno ano de 1922 – com uma exposição individual no Salão da S.N.B.A. Respondeu, assim, com a mesma relutância que sofrera entre o fim de séc. XIX e início da centúria seguinte, quando ponderara a permuta de residência¹⁸⁹.

Na sequência do sucesso alcançado no Salão da Ilustração Portuguesa, inicia-se uma fase posterior que o transportará para outra realidade. Desde a medalha de ouro que a sua produção pictórica obtivera no Rio de Janeiro em 1908, o Brasil passou a constituir um interesse ultramarino deste criador de solilóquios. Inicialmente programada para expor e comercializar¹⁹⁰, em paralelo, esta viagem constituiu um acontecimento de sapiência díspar, comprovando um entendimento plástico polivalente. Por momentos o seu espírito subalternizou a acalmia oficial de obras estudadas ao ínfimo pormenor (in)visível, desligou-se da linha e primou pela vertigem de aguadas rápidas e instintivas (aguarelas), com lirismos aproximados da abstração¹⁹¹,

este vulto foi retratado por Carneiro a partir de fotografia, numa encomenda da Universidade de Coimbra, de 1917 – cf. PONTES, J. M. da Cruz – *Ob. cit.* (1997), pp. 29-32.

¹⁸⁹ Remontando a 1905, na sequência de desprezo lisboeta excluiu na sua “cólera” tentativas posteriores de mudança, afirmando no regresso ao Porto que só voltaria à capital para recolher encomendas solicitadas. Classifica então o meio como hipócrita, mercantilizado em demasia e restrito a uma preferência naturalista que refutava a profundidade do seu catálogo – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 22.

¹⁹⁰ “(...) Chegamos aqui hontem (...) a viagem foi o melhor possível (...) fizemos a bordo boas relações, pois estivemos sobre o mar a fortuna de encontrar – mos magníficos companheiros de viagem (...) estamos em pleno inverno aqui, e entretanto faz um calor como o dos melhores dias de verão dos que temos passado em Leça. A entrada do Rio vista do Mar é (...) extraordinária de beleza (...) esta cidade é feérica (...) monumental (...) vida que em todos os sentidos se agita (...) vim aqui pensando no vosso futuro (...) a grande força que me impulsionou a uma tam aventureira empresa (...)” – cf. Carta de 23 de junho de 1914, endereçada do Rio de Janeiro para o filho Cláudio. Epístola expressiva das motivações de António Carneiro, para a sua aventura brasileira. Pertencente ao A.H.S.C.M.P. publicada em: Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p.115.

¹⁹¹ Proximidade de abstração lírica perceptível através de confronto visual com duas *impressões de bordo*, assim intituladas e inseridas no período de viagem ao Brasil, ca.1914–1915, pertença da C.O.A.C. e publicadas por CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), p. 120 e por

aplicados em motivos de bordo e vistas gerais e de ruas do Rio de Janeiro, Curitiba¹⁹² e Baía.

No Brasil, manteve-se obrigatoriamente “exilado” até 1915, impedido de retornar à pátria pela violência física, política e económica do declínio europeu da 1.^a Guerra Mundial (1914-1918). Surpreendido pelo conflito, permaneceu hospedado pelos escritores Júlia (1862–1934) e Francisco Filinto de Almeida (1857–1945), numa estadia prolongada, que supõe ainda um possível acerto de participação gráfica num mensário luso-brasileiro recém-formulado, a *Revista Atlântida*¹⁹³.

Filho adotivo do Porto, curiosamente é nas viagens (externas ou internas), realizadas por necessidade, estudo ou amizade, que a sua arte denota abertura a processos ambiciosos perante o paradigma habitual. Na plenitude dos seus desígnios, privilegia as ambiências de alguma expedição visual para criar momentos de diferença (Leça: subjetividade paisagista; Brasil: abstracionismo; Minho, Douro e Alto Douro: fauvismo e expressionismo), no seu cartel ideológico e conviver com os motivos que as obras que ilustra o obrigam a registar.

Neste sentido, entre os anos subsequentes à chegada do Brasil, verificada ainda em 1915, e grande parte da década de 20, reforça a assiduidade em termas, estâncias ou residências de amigos dispersas pelo território nacional¹⁹⁴. São referências habitacionais que classificava metaforicamente

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Caminhos da Arte Portuguesa no século XX. António Carneiro. O voo da águia*. Lisboa: Caminho / Edimprensa, 2005, p. 18.

¹⁹² Cidade brasileira onde o próprio pintor tem família com assento de residência no ano de 1914. “(...) Aqui, à nossa espera, estão o primo Bagão e esposa, que vieram de Curitiba expressamente para nos esperar (...)” – cf. Carta de 23 de junho de 1914, endereçada do Rio de Janeiro ao filho Cláudio, pertencente ao A.H.S.C.M.P. publ. em: Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...), Ob. cit.*, p.115.

¹⁹³ Revista publicada entre 1915–1920, idealizada por João de Barros (1881–1960) e João do Rio (1881-1921), que visa uma proximidade global e “reinício histórico” entre Portugal e Brasil - <http://hemerotecadigital.pt/FichasHistoricas/Atlantida.pdf>; 11 / 09 / 2012; 00h 22m.

Em *A Atlântida*, António Carneiro prestou o seu contributo entre o final de 1915 e ca. 1919, com aprox. 13 desenhos de retratística, dedicados a personalidades portuguesas e brasileiras, e uma composição simbólica do episódio religioso da *Anunciação*, num poema de Augusto Gil (1873 –1929).

¹⁹⁴ Com destaque para: São João de Gatão (Amarante) – Solar de Teixeira de Pascoaes; Porto Manso, em Ancede (Baião) – Mário Beirão (1890 – 1965) e Visconde de Vila Moura (1877 – 1935); Noêda (Douro) – Júlio Brandão (1869 – 1947); Coimbra – Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio (1860 – 1934); Lisboa e Belinho (Minho) – António Correia de Oliveira

como *ateliês* de passagem¹⁹⁵, com paisagens e ambientes diversos perpetuados em múltiplas telas e desenhos de “escarpas, rios, vinhedos, ramadas, recantos rústicos, costumes, habitações rurais e esferas intimistas”¹⁹⁶.

Com a emergência dos anos 20, Portugal com as suas problemáticas sociopolíticas, inserido numa Europa pós-guerra perdida na loucura de Paris e Berlim, “importadora do *Jazz* e do cinema americano”¹⁹⁷, assistiu ao último decénio de vida de António Carneiro. Aos 48 anos, enclausurado nas suas obrigações familiares e profissionais, permaneceu antitético ao ímpeto vertiginoso dos citados *années folles* – loucos anos vinte¹⁹⁸ - e iniciou em 1920 um período dual, pontuado pelo crescente solilóquio da arte e a tragédia existencial.

O arranque da década denota a tentativa individual de dissipar uma necessidade flagrante da sua carreira artística, a construção de um ateliê¹⁹⁹. Todavia, após a compra de um terreno na zona do Bonfim (Porto) e na posse do respetivo projeto arquitetónico, assinado por Raul Lino, a sua economia deficitária adiou a consumação deste sonho. Com a hipótese de construção imediata do ateliê suspensa na mente, pelo menos até 1922, em 1921, a par da agressividade súbita das paisagens termais de Monção²⁰⁰, registou numa passagem de veraneio em área balnear da Figueira da Foz uma síntese inédita do comportamento contemporâneo. Prestou maior atenção à ação humana, diluindo iconograficamente os agentes da “diáfana animação mundana”²⁰¹ (aglomerados de banhistas, divertimentos infantis, guarda-sóis coloridos),

(1878 – 1960). Convivências essas registadas em desenhos rápidos, de formato reduzido a água-tinta, lápis, sanguínea, carvão, pastel e aquarela.

¹⁹⁵ “(...) Fui seu companheiro de estudo durante anos – quando ia a Ancede retemperar-se das lidas oficiais, nesse *atelier espantoso de Porto Manso* (e o qualificativo é seu, digo-o desvanecidamente) – trabalhando à inspiração da luz e côr magnificentes daquelas nossas tam queridas escarpas (...)” – cf. VILA MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 30.

¹⁹⁶ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 50.

¹⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto – *Os Anos vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 8.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Até 1925 desenvolveu a sua carreira na residência pessoal no Porto, situada na Rua Joaquim António de Aguiar com o n.º 245. A divisão da casa que lhe servia de estúdio é descrita por Pascoaes como um “pequeno aposento onde o pintor trabalhava contrafeito, sem amplitude e luz essencial às criações da pintura”, portanto uma área demasiado restrita para processos plásticos mais ambiciosos – cf. PASCOAES, Teixeira de – *Ob. cit.* (1952), pp. 7 e 9.

²⁰⁰ FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), pp. 91 e 92.

²⁰¹ Idem - *Ibidem*, p. 91.

inexistentes nas paisagens meditativas de Leça e que aqui, sob suporte técnico semelhante, ressaltam no areal pelo ritmo e vivacidade tonal (Leça – acalmia: poética psicológica / Figueira da Foz – agitação: comportamento social dos anos 20).

Em meados desta década - após passagens expositivas por Lisboa e Coimbra²⁰² em 1922 e uma homenagem amarantina de 1924²⁰³ – o ano de 1925 sublimou o início de uma oscilação sensitiva na sua última fase existencial. Com a deterioração do estado de saúde e respetiva morte de Maria Josefina, entre dezembro de 1925 e 12 de janeiro de 1926²⁰⁴ - vítima de tuberculose - a perturbação emocional da perda levou Carneiro a intensificar o seu refúgio íntimo na arte (pintura e poesia)²⁰⁵. Até 1927 expressou o seu luto através do silencioso registo gráfico, autênticas “rezas pictóricas”²⁰⁶ de pormenores interiores de igrejas. Foram recobros meditativos de *Santa Cruz de Coimbra*, *S. Francisco*, *São Bento* e *Sé do Porto*, cuja profundidade metafísica,

²⁰² Expõe individualmente, entre fevereiro e março, na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, 44 óleos, 41 aguarelas e 44 desenhos em diversos suportes técnicos. Em paralelo com a mostra anterior de 1911, o catálogo foi prefaciado por Manoel de Sousa Pinto. Importa realçar que em termos de público, devido ao estatuto de docente de Desenho da A.P.B.A. que obteve em 1918, existiu maior presença de estudantes de Belas Artes, tributários aos seus desígnios – cf. *Ilustração Portuguesa*, n.º 837, Lisboa: março de 1922, pp. 196-198.

J.-A. França pressupõe exposição coimbrã de António Carneiro em 1922, com auxílio do amigo Eugénio de Castro - cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 91.

²⁰³ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 26.

²⁰⁴ Existe no arquivo histórico da S.C.M.P. uma carta de António Carneiro, datada de 4 de dezembro de 1925, que se refere ao estado de saúde, supõe-se que da filha, a qual se encontrava viva mas muito debilitada: “(...) a doentinha soffre mais de dia para dia, e o seu soffrimento reflete-se em todos nós (...)” - reproduzida em Aa. Vv. - *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p. 121.

Confrontando o conteúdo da carta supracitada com um registo fotográfico de Maria, que pertenceu a Francisco Costa Queiroz (retratado a lápis, 1907 e óleo, 1910), cunhado de António Carneiro - na posse de Maria Luísa Ferreira Cardoso de Lima Ribeiro – com a inscrição: “Maria Josefina Carneiro. Faleceu em janeiro de 1926 com 27 anos”; e o soneto *12 de fevereiro* da autoria do pintor, que assinala o primeiro mês após a morte da filha, subentende-se como possível data de falecimento oficial de Maria Josefina o dia 12 de janeiro de 1926 e não 12 de janeiro de 1925 como habitualmente surge referenciado.

²⁰⁵ Escreveu *A Filha*, *A Casa*, *12 de fevereiro*, *A Mãe*, *No cemitério* e *Regresso a Casa*, sonetos dedicados à enfermidade e morte de Maria e consequente luto familiar – cf. CARNEIRO, António – *Ob. cit.* (1980), pp. 59-64.

²⁰⁶ Em soneto de 24 de janeiro de 1923 dedicado ao artista, Mário Beirão reforça a metafísica da arte que este professa, aproximando-a da solenidade de um ato religioso: “Pintas como rezando (...) Etéreas cores (...)” – cf. *Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística*. vol. III, n.º 15, Porto: Maio-Junho de 1930, p.145.

de solidão e culto, reforçou com clarividência a ideia da sua obra de arte como um prolongamento espiritual²⁰⁷.

Seguindo as palavras do próprio artista, é envolto numa aura de “nuvem densa e tristíssima”²⁰⁸ devido à doença agravada da filha²⁰⁹, que em fevereiro de 1925 obtém o produto acabado do ambicionado ateliê pessoal. Inaugurado com uma exposição de pinturas e desenhos, este complexo, situado na rua Barros Lima (atual *Rua António Carneiro*) tornou-se uma realidade na sua vida através da intervenção de Oliveira Cabral (1890 – 1974) e do financiamento que conseguiu do capitalista e colecionador Domingos Rufino²¹⁰.

Com o ateliê construído, usufruiu no fim da vida da amplitude espacial e iluminação propícia ao efeito artístico que a sua obra, apesar dos condicionalismos precedentes, conseguira fazer adivinhar permanentemente. Neste “museu pessoal”²¹¹, alternou entre a individualidade silenciosa do ato criador e a tertúlia literária com a geração que liderou - e que aqui recebeu, rodeado por paredes povoadas de sombras de maturidade, sorrisos infantis,

²⁰⁷ “(...) Nos momentos mais cruciantes da sua existência, até durante a agonia após a morte da filha tão amada, sempre a sua boca reteve lamentos, sempre no seu olhar ardia a chama transfiguradora (...) só o via abatido (...) quando acabava de vender um quadro (...)” – cf. OSSWALD, Maria – *António Carneiro*. (Separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXI, n.ºs 1 e 2). Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958, p. 8.

²⁰⁸ Carta de António Carneiro, endereçada a um amigo em 4 de dezembro de 1925, pertencente ao A.H.S.C.M.P. e publ. em Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p. 121.

²⁰⁹ Maria Josefina, que já em 1913 apresentava sinais de debilidade física e enfermidade. Características comprovadas por uma epístola da autoria de António Carneiro, endereçada a Cláudio no dia 9 de maio: “(...) Faz porque Maria coma um bocadinho, para não deixar enfraquecer-se mais (...)” – cf. Carta de 9 de maio de 1913, pertencente ao A.H.S.C.M.P. e publicada em: Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p. 114.

²¹⁰ Face às confidências do pintor de 1922 ou 23, onde lamentava a falta de condições da sua residência para concretizar projetos de maior envergadura, como a ilustração de a *Divina Comédia* de Dante, que exigia trabalho de modelo nu. Oliveira Cabral abordou no *café Excelsior* Domingos Rufino, seu amigo e dono de capital brasileiro, que prontamente se ofereceu para financiar o ateliê, sob condição de anonimato. Apesar da estranheza da notícia, acabou por aceitar a oferta, prometendo pagamento posterior logo que possível. Com o primeiro projeto de Raul Lino, (possivelmente de 1920), recusado pela Comissão de Estética da Câmara Municipal do Porto, submeteu nova planta, agora de Sá e Melo, com colaboração de um decorador, Álvaro Miranda. Através de diligências que se prolongavam desde 1922, o deferimento foi conseguido em 1924, marcando o arranque imediato dos trabalhos, que ficaram concluídos oficialmente em fevereiro de 1925, ultrapassando o próprio orçamento previsto – cf. *Museu*. II Série, n.º 11, Porto: janeiro de 1967–julho de 1969, pp. 91-93; FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 98; e CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 26.

²¹¹ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 17.

paisagens meditativas, aguadas céleres, interiores de perda dolorosa, fantasmas perpétuos, simplicidade linear e malhas nervosas²¹².

Apontado como um dos “símbolos da geração saudosista d’A Águia e da Renascença Portuguesa”²¹³, este pólo laboral permaneceu indissociável dos últimos anseios simbólicos de António Carneiro. Apreciador de problemáticas metafísicas e sínteses humanas, foi no perfil de ilustrador - ativo desde a viragem do século – e pleno usufruto das potencialidades do ateliê que despoletou, entre 1925 e 1929, os múltiplos registos e versões de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos Frades de São Domingos*²¹⁴. E aprofundou em 1928 a “agilidade de pensamento”²¹⁵, constituído pelo estudo gráfico de interpretação do *Inferno*, o primeiro cântico de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265–1321)²¹⁶.

²¹² Através de visionamento de fotografias do artista tiradas na envolvência laboral do ateliê (hoje na posse do arquivo imagético da C.O.A.C.), no término dos anos 20 destacava-se a multiplicidade estilística de obras que se encontravam fixadas nas paredes - sanguíneas, pasteis, carvões, aguarelas, águas-tintas e óleos: analogias materiais à estética em que primava e às incidências subjetivas do seu temperamento, numa biografia visual tributada pelo próprio e pelos seus companheiros assíduos.

²¹³ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 26.

²¹⁴ A temática camoniana desenvolve-se no pensamento deste artista através de uma colaboração gráfica, iniciada em 1925, num álbum de espírito laudatório da História Nacional com música de Estefânia Cabreira (1891 – 1977), poesia de Oliveira Cabral (recém intercessor no financiamento do ateliê do pintor) e ilustrações criadas por pintores e escultores contemporâneos. Sobre o tema global *Virtudes e Heroísmos Lusíadas*, na sequência desta publicação realizou-se em 1927 uma mostra no Ateneu Comercial do Porto, com as obras difundidas (óleos, aguarelas e escultura em bronze), adquiridas na totalidade por Domingos Rufino – cf. *Museu. II Série*, n.º 11, Porto: janeiro de 1967–julho de 1969, p. 93.

Ilustrando o poema final *Hino da Raça* - onde junta figuras históricas nacionais desde a fundação à contemporaneidade (de Afonso Henriques a Gago Coutinho e Sacadura Cabral) – foi na evocação da epopeia lusa que encontrou um tema síntese para o último período da sua vida. Em *Camões lendo “Os Lusíadas” aos frades de São Domingos*, partiu da ilustração para duas versões alargadas em óleo sobre tela, estudadas previamente em dezenas de desenhos pormenorizados e estudos de composição. Numa primeira versão realizada entre 1926–1927 (Camões sentado, recita o poema a 11 frades - pertença da C.O.A.C.), e outra de 1929 (Camões de pé em escala superior, ampliada a plateia para 22 dominicanos, vendida em São Paulo no mesmo ano), o episódio é subjetivado pela seleta intimista dos filhos e conhecidos, a que recorre como modelos e intérpretes de Camões e dos ouvintes Dominicanos. Invocada também como pintura de História, a ação desenrolada em ambiente de recolhimento claustral - próximo dos que conheceu em estadias coimbrãs – denota uma ambiência que ultrapassa o relato historicista e que, pela via dos seus agentes, constituiu uma retrospectiva pessoal, um epílogo de retratística simbólica da microesfera sociocultural de intelectuais, amigos, convivas, artistas e mecenas que recebeu no seu ateliê na cidade do Porto – cf. CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), pp. 46 e 48.

²¹⁵ Segundo Mónica Baldaque, os seus estudos para o *Inferno* constituíam o “caminhar sobre o papel com a agilidade do pensamento e a liberdade que só com a idade se apura” – cf. *Museu. IV Série*, n.º 3, Porto: 1995, p. 89.

²¹⁶ Num total de 42 esboços (ca.1928 – 1930, pertencentes ao espólio do M.N.S.R.), a água-tinta com hipotéticas variações (nomeadamente através do uso do carvão, sépias ou

Chegado o mês de junho de 1929, após a conclusão da segunda versão da sua *Lírica Camoniana* – um dos poucos quadros em que denota interesse acentuado de venda - perante a inexistência / desinteresse de capital nacional na sua aquisição, embarca no paquete *General Osório* com destino ao Brasil, quinze anos após a primeira viagem. Próximo de completar 57 anos de idade, é agora um homem “cansado e envelhecido”²¹⁷, vitimado pelos cardos sentimentais e económicos da sua vida, que tenta atingir no Brasil a estabilidade que a Pátria lhe negava, distraída do valor da sua arte espontânea.

Na chegada ao Rio de Janeiro, hospedou-se no Hotel Suisso e contemplou um ambiente agora sumptuoso e excessivo, bem distinto daquele que perpetuou nas suas aquarelas de 1914 – 1915. Protagonizando uma estadia profusamente solicitada pela imprensa local²¹⁸, cujas entrevistas reforçaram a clarividente cultura artística que possuía e o sentido pioneiro antinaturalista da sua maturidade²¹⁹, inaugurou a 19 de agosto um núcleo expositivo na Galeria Jorge. Com objetivo primordial direcionado para o comércio, sobretudo a venda da segunda versão de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos frades de São Domingos*, não obteve na clientela do Rio a procura desejada; e, por isso, recebeu aconselhamento a permutar de cidade.

É já em São Paulo, abalado pelo malogro da crise brasileira e sequente nomeação que recebera de Portugal para o cargo de Diretor da A.P.B.A.²²⁰,

sanguíneas), é composto por escorços diluídos e ambientes manchados, reflexivos “do ódio, amor e desespero” que o ideário dantesco insere na metáfora ao *Inferno* – cf. CANDIAGO, Anna – *António Carneiro Ilustrador de Dante*. Barcelos: Livraria Civilização, 1965, p. 8.

²¹⁷ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 27.

²¹⁸ Em carta endereçada do Hotel Suisso no Rio de Janeiro a um amigo, em 23 de julho de 1929 - pertença do A.H.S.C.M.P. – afirma acerca da paisagem e espírito brasileiro: “(...) O Rio, sumptuoso, largo, muito construído e excessivamente movimentado. Os panoramas naturais (...) é que começam a ser prejudicados pela lastimável construção de arranha-céus (...)”. Acrescenta ainda um pedido de fotografias suas para a imprensa local: “(...) em vez de 6 ou 8 retratos meus (...) uns 12. São todos para reprodução em jornaes e revistas (...)” - epístola publicada em Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p. 122.

²¹⁹ FRANÇA, José - Augusto – *Ob. cit.* (1973), pp. 104 e 105.

²²⁰ Docente efetivo na Academia Portuense desde 1918, o Conselho Escolar e o Ministério da tutela, reconhecendo os méritos da sua pedagogia e profissionalismo, nomearam-no em 1929 para diretor da instituição. Um cargo que lhe repugna e recusa, pela reticência do seu feito avesso a exibicionismos, considerando-se incapaz para tal função. Em carta de 27 de outubro de 1929, endereçada a Eugénia Mourão, denota o desconforto perante esta problemática, associando a recusa do cargo com um conseqüente despedimento: “(...) a minha situação é melindrosa, devido à péssima ideia que o conselho escolar teve em votar o meu nome para diretor da escola, e que teve também o governo nomeando-me – pois que dada a repugnância

que consegue por fim atingir, no final de uma exposição curta (que principia a 4 de novembro no Prédio Glória), o pressuposto desta viagem. Consumou então, no fecho da mostra, com Francisca Sampaio Monteiro da Silva – de origem portuguesa - o negócio que lhe permitiria um desafogo existencial que nunca obtivera desde a infância: “(...) no dia em que ia encerrar a exposição, quando já tinha perdido a esperança de o vender, entrou uma jovem (...) olhou o quadro atentamente, observando-o de diferentes ângulos, e perguntou o preço (...) 240 contos, e isto impedira outros admiradores de o adquirirem. A menina não discutiu (...) tirou da malinha de mão o livro de cheques, escreveu a importância, assinou, entregou-o (...)”²²¹.

Retido no Brasil até 1930, viveu o 36.º aniversário de matrimónio que perpetuou no soneto *Victória* dedicado a Rosa²²². Contudo, nunca esqueceu a problemática laboral na Academia e é num profundo estado de crise espiritual que embarca a 8 de janeiro no General Mitre com destino a Portugal.

Beneficiário de uma estrutura financeira inédita que lhe permitiria subsistência familiar e interregnos de encomendas, privilegiando necessidades plásticas pessoais – Ilustração de *A Divina Comédia*, projeto iniciado oficialmente em 1928 para o qual previa uma década de trabalho - , chegou ao Porto no final de janeiro numa situação antitética daquela que o sucesso obtido devia promover. Bastante debilitado, fustigado pela sombra da nomeação diretiva, hipótese de despedimento e uma enfermidade contraída, demonstra que o seu perfil humano não se coadunava com sucessos materiais e reconhecimentos públicos.

No seu leito, será rodeado pelos motivos constantes e suportes efetivos da sua verdadeira poética pictórica, a família e os amigos íntimos. Durante três meses lamentou o impedimento de professar a sua arte - tal como Carrière,

invencível que sinto em ocupar tal cargo (para o que, além de tudo, me sinto incapacitado) eu terei de ver-me na contingência de perder o meu lugar de professor, se me obstinar a recusar a diretoria (...)” – cf. FERREIRA, Jaime – *Ob. cit.* (1972), pp. 73 e 74.

²²¹ Relato do artista, descrito por Oliveira Cabral acerca da venda da 2.ª versão de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos frades de São Domingos* em São Paulo – cf. *Museu*. II Série, n.º 11. Porto: janeiro de 1967–julho de 1969, pp. 93 e 94.

²²² De 23 de dezembro de 1929 – cf. CARNEIRO, António – *Ob. cit.* (1980), p. 71.

inspiração da sua maturidade o fizera diante da morte²²³ - visto que vivia subjetivamente através dela.

No dia 31 de março, pelas 22 horas, na sua residência portuense, António Carneiro, na iminência dos 58 anos de idade, abandonou em definitivo a curta ponta de lápis que o acompanhava permanentemente, soberana “interprete dos enigmas das almas”²²⁴, considerada pela dimensão um veículo de simbiose corporal com o culto da linha e da mancha. Faleceu e fechou-se assim, perante uma hepatite, o seu álbum gráfico de lembranças e experimentações.

²²³ “Eugène Carrière: «(...) *É forçoso morrermos quando sabemos pintar*», escreveu amargamente Carrière (...) em vésperas de partir (...) António Carneiro: (...) Nas vésperas de morrer dizia a um moço «(...) *não imagina a mocidade que me transborda do coração! O desejo que sinto de sair daqui (...) para ir pintar (...)*» – cf. VILA MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 46.

²²⁴ *Revista Portugal*. Ano II, n.º 40, Rio de Janeiro: 31 de março de 1925, p. 20.

2.2 Perspetiva de uma estética

”(...) convém considerar a arte como uma atividade mental e prática,
superior pela sua capacidade de diálogo e de síntese
com todo o conhecimento humano,
referido à ordem da matéria como à do espírito (...)”²²⁵.

O processo mental transforma a Arte numa súpula de ideais e reminiscências internas do indivíduo. Deste modo, com sentido puramente intemporal, o sublimar da atividade artística e seu respetivo entendimento formal responde, em primeira instância, a uma necessidade de perceção do universo físico e psicossocial adjacente ao desenrolar biográfico de cada criador.

António Teixeira Carneiro Júnior, embora malgrado pela crítica em algumas ocasiões, demarcou a sua obra no universo spatiotemporal português. Coexistindo com uma época pautada pelo estigma e gosto naturalistas²²⁶, a versatilidade da sua obra sedimentada numa erudição espiritual, difundiu uma tipologia de arte profunda, perene, de sentido reflexivo – distante para a maioria nacional.

Portador de uma técnica segura e de uma mente ativa, pontuou o decurso regular da Arte Contemporânea no nosso país com uma produtividade plástica de rasgos criativos ímpares. Todavia, a neblina da incompreensão de um público (onde não encontra eco)²²⁷, estranhou e inferiorizou durante décadas o

²²⁵ ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. vol. I. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob Orientação de Carlos Alberto Ferreira de Almeida). Porto: ed. Autor, polic. (subsidiada pelo Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de História da Universidade do Porto), 1991, p. 11.

²²⁶ “(...) a obra haveria de quedar longamente incompreendida de uma maioria (...) que se aquecia no sol de Malhoa, se versejava na poesia de Júlio Dantas (...)” – cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Ob. cit.* (2005), p. 18.

²²⁷ Escreve António Carneiro em carta dirigida a Cláudio, de 25 de maio de 1920, pertença do A.H.S.C.M.P.: “(...) obedecemos a uma fatalidade imperiosa e única (...) havia eu portanto de sofrer sem remédio a condenação de lutar n'uma terra onde todo o esforço superior se perde por não encontrar echo (...)” – cf. Aa.Vv. – *António Carneiro revisitado (...)*, *Ob. cit.*, p. 118.

seu manifesto plástico. Através do esfumado, da malha gráfica²²⁸, da linha, do traço, da cor, e da interação entre a penumbra da sombra e o esplendor lumínico, Carneiro encriptou pensamentos e estados próprios do humano e da sua dúvida existencial. Imprimiu ao retrato, à paisagem e à própria ilustração de narrativas de costumes populares - à época áreas esgotadas na captação fidedigna da natureza e da realidade pitoresca - um registo de modernidade, uma poética visual e um sentido místico que advém de um perfil erudito mas ativo, que superou os próprios pressupostos académicos a que esteve submetido.

Vivendo em insatisfação constante, relegou o estatismo nacional e a simplicidade do quotidiano pitoresco, promoveu a sua formação por todo um percurso existencial de deleite perante a mestria historicista, a vanguarda internacional e uma incursão literária seletiva. Rodeou o seu dia a dia de expoentes da cultura universal, colhidos na Filosofia, Crítica, Música, Poesia, Romance e História. Um ambiente de leituras e viagens que o dotaram de um intelecto fértil em recursos e lembranças, evidenciados na totalidade da sua obra, que promove inclusive nas tertúlias reunidas no seio do seu Eremitério. Um íntimo círculo restrito, composto pela sua família e a elite intelectual dos seus verdadeiros amigos (motivos primaciais das suas conceções artísticas espontâneas)²²⁹.

Pensador e poeta, o seu monólogo pictórico conheceu diversas definições no âmbito da História da Arte Portuguesa. Com um labor cronologicamente balizado desde os finais do séc. XIX até ao princípio soa nos 30 do XX, foi incluído numa “segunda geração naturalista da pintura portuguesa”²³⁰. Contudo, em análise, esta terminologia classificativa torna-se redutora perante a diversidade plástica existente na galeria laboral de António Carneiro - um asceta que entendia a arte como um ofício sagrado.

²²⁸ Interação paralela ou sobreposição de traços usadas pelo artista maioritariamente em técnicas como o lápis, o carvão, sanguínea e hipoteticamente técnicas de gravura, como a água-forte, aplicadas em programas de ilustração e elementos de retratística que definem a luminosidade das composições pictóricas.

²²⁹ Retratos frequentes de sua esposa Rosa, de seus filhos Carlos, Cláudio e Maria e, como exemplo ligado à temática específica deste nosso estudo (a ilustração), as dezenas de retratos apenas em obras literárias, publicações periódicas e coleções de postais, que captam a identidade física e psíquica de alguns dos seus amigos e admiradores.

²³⁰ FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1990), p. 226.

Fiel ao trabalho e aos desígnios da sua personalidade, em cada registo gráfico que executou, procurou de forma proeminente corresponder com perfeição técnica e amplitude temática aos intentos do seu espírito crítico superior e ao meio mecenático exigente que o solicitou, e que por vezes não o compreendeu. Foi perpetuamente um vulto “intransigente e insatisfeito”²³¹ face ao resultado final das suas criações. Esta característica denunciara-se precocemente desde os primórdios da sua formação e, agregada ao profissionalismo intenso e à audácia espontânea do seu ideário, colocou os seus registos num patamar de experimentalismo pioneiro, desbravando caminhos e correntes próprias na doutrina estética nacional.

Na viragem do século, a sua produção reclamou na cultura contemporânea portuguesa um estatuto elevado. Definiu-se como epítome de uma estética de génese simbolista, da qual obras como o tríptico *A Vida, Ecce Homo* e *A fonte do Bem*²³² promoveram a busca incessante, em sentido antitético do

²³¹ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 15.

Evidenciando estas características pessoais de António Carneiro, em 1973, J.-A. França cita correspondência de maio de 1906, trocada entre o artista e Manuel Laranjeira (1877-1912), cujo conteúdo exprime uma autocritica do próprio criador perante o aspeto final de *O Batismo*, de 1904, declarando falta de harmonia entre a ação principal e o plano de fundo da composição – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 73.

²³² *A Vida* (1899-1901): composição tripartida (um painel central e dois laterais), referência obrigatória do Simbolismo, que coloca António Carneiro como precursor e expoente desta corrente no panorama artístico em Portugal. Iniciada ainda em solo francês e com reminiscências da paleta e iconografia simbólica de Puvis de Chavannes, o princípio concetual seguido teve ainda um paralelismo / dinâmica de resposta ao *Friso da Vida* de Edvard Munch (observado em Paris). Incompreendida durante décadas, esta reflexão sobre três estados físicos e subjetivos da vida humana – nascimento, maturidade e morte; esperança, amor e saudade – esteticamente sublimados sobre três paradigmas representativos historicistas, Clássico (princípio); Medieval (meio) e Contemporâneo (fim e consequente repetição de ciclo), foi, contudo, a génese de um pensamento artístico, literário e filosófico que, indiretamente, o artista encabeçou, ainda nos primórdios da sua carreira. Sublinhe-se que alguns estudos preparatórios foram publicados, como complementos de ilustração em extratextos de publicações periódicas, com destaque para *A Águia*.

Ecce Homo (1901): autorretrato introspetivo, *carrieresco* na sua dimensão formal e psíquica. À imagem de outros mestres da arte internacional, António Carneiro personifica o papel de Cristo como *Ecce Homo*, paralelismo espiritual com a sua visão decadentista perante as adversidades do seu percurso pessoal. Encomenda da S.C.M.P., a sua polémica iconografia, depurada e invulgar, levou-o a formular uma segunda interpretação desta temática segundo os cânones regulares deste episódio Cristológico, para colocação em retábulo da *Igreja da Misericórdia do Porto*.

A Fonte do Bem (1899): perdida em naufrágio, após regresso da *Exposição Universal de Paris* de 1900, onde foi exibida conjuntamente com dois retratos - tríplice laureada com medalha de bronze -, o seu hipotético aspeto final apenas é indiciado por descrições de época (como a crítica, de certo modo pejorativa, de José de Figueiredo, em 1901) e estudos preparatórios. Simbolismo religioso, subentende um momento inicial da afinidade plástica direta com Puvis de Chavannes.; e ponto de partida para o avanço simbolizante consumado pelo tríptico *A Vida* –

paradigma naturalista vigente. Neste sentido, denotou formalmente uma afinidade psíquica com o ambiente reflexivo e a ânsia de expressão formal de estados subjetivos, que a realidade da efervescência artística internacional estudada por Carneiro tinha lançado.

Embora sofra catalogações e rótulos frequentes no estudo da História da Arte Portuguesa, a restrição de fechar António Carneiro dentro de um único estilo ou movimento acaba por diminuir o verdadeiro rumo criativo que trilhou. Limita-se desse modo *a priori* o público perante a polivalência da vasta semântica que constituiu no ciclo da sua arte, contrastante com os sentidos nacionais predominantes. Se é correto aceitar que este pintor possa de facto ser “o nome português mais justificadamente associado ao Simbolismo”²³³, também de imediato se conclui que a amplitude da ambiência pictórica do seu legado contém “momentos em que as classificações são redutoras”²³⁴.

Neste sentido, indiretamente, o artista acaba por promover temáticas e desígnios apensos ao Simbolismo na maioria da sua galeria, inclusive ao nível da própria ilustração que formaliza e publica em obras literárias. Denota uma afinidade frequente ao símbolo e à sua carga intelectual implícita. Conceitos cujo vínculo perpetua com o seu génio criador, originando a citada referência constante por parte dos críticos à corrente simbolista como o seu maior avanço na conjuntura historicista. Com efeito, é a presença - e o contacto fértil propiciado por paradigmas gráficos com este fator subjetivo - que lhe permite uma maturação muito própria e intensifica o progresso do seu caminho plástico. As reminiscências de profundidade e misticismo reflexivo do Simbolismo incutem na sua arte uma panóplia de pensamentos e soluções que se tornam charneira para movimentos diferenciadores perante os demais artistas portugueses, em áreas como a retratística, a paisagem e os programas de ilustração direta de artigos e obras literárias.

cf. FIGUEIREDO, José de – *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1901, p. 101.

²³³ SOARES, Maria Leonor Barbosa – “Pensando sobre o tema “Em redor do século XX... Trajetos da Pintura e da Escultura”. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Série I, vol. 2, Porto: 2003, p. 616.

²³⁴ *Ibidem*.

Com este vulto e a sua crescente hegemonia laboral, a retratística (principalmente nos múltiplos autorretratos, retratos familiares, registos infantis, femininos e de amigos íntimos), presencial ou através de fotografia, ultrapassou a mimética verosimilhança naturalista-realista²³⁵, contemplada secularmente. A sua expressão gráfica transpõe os cânones vigentes e incidu sobre carateres psíquicos e evidência de atitudes / pensamentos próprios de cada individualidade²³⁶. A força da estática presença física, habitual no retrato português, desapareceu com António Carneiro em detrimento de um distanciamento expressivo, que perscruta a poética intrínseca do ser humano e a sua respetiva corrente de pensamento. Refuta o supérfluo e prima pela individualidade²³⁷, através do apuro técnico e virtuosismo de “um desenho intimista”²³⁸, elegíaco, com identidade própria. Cujo ritmo e dinâmica se harmoniza no lápis ou pincel do seu intérprete – o artista - subordinado à regência metafísica do perfil e ação humanos implícitos no retratado.

²³⁵ Todavia, como artista de conjuntura económica desfavorável, não representou apenas o seu núcleo de amigos e pensadores, de que conhecia todo o perfil psicológico e com quem partilhava ideais, que podia evidenciar de forma clara na morfologia e ambiência dos seus retratos. Necessitou de desenvolver retratística por encomenda, em maioria desenhos a carvão, lápis e sanguínea, sob alçada mecénica de uma burguesia portuense cuja cultura em geral não o satisfazia - corrompida pela ânsia de verosimilhança no retrato, representativo de estatuto social e que não possuía bagagem intelectual para compreender o misticismo e o realce de atitude e personalidade que Carneiro privilegiava nesta tipologia laboral. Apesar disso, o seu sentido estético professava espontaneamente a necessidade de transcendência aquando da sua ação, e, mesmo não usufruindo de tempo suficiente para conhecer alguns dos seus encomendantes, nunca se inibiu de arriscar o realce de pormenores, gestos e atitudes que conferiam um sentido profilático aos retratos de burgueses que executava para subsistência - “(...) O problema para o cliente vulgar era sempre o da pareença imediata, da simples correspondência morfológica de traços, Carneiro retratista ia, ou gostaria de poder ir, mais além desse plano (...) pondo sempre algo de si próprio nos jeitos hábeis do “crayon” e da sanguínea (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 63.

²³⁶ Síntese professada através de um conjunto de pormenores de tratamento por parte do artista, como a ênfase no olhar enigmático, direcionado ao observador, o posicionamento do rosto (a três quartos, perfil, frontal, altivo, etc.), a carga dramática ou leveza implícita no trato leve ou carregado da linha e da cor, como referência à expressão facial e mensagem implícita de cada retratado. O diluir do rosto na penumbra de um fundo saturado ou contraste com a emergência da luminosidade de um rosto suportado pela sombra do seu fundo. Acerca do vasto legado retratista de António Carneiro, Júlio Brandão conclui em 1938: “(...) vastidão não simbolizou desleixo (...) o retrato só era expedido quando cumpria os seus requisitos e exigências pessoais profundas (...) o idealista era em simultâneo um astuto analista de almas (...)” – cf. BRANDÃO, Júlio – *Desfolhar de Crisântemos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1938, pp. 297 e 298.

²³⁷ “(...) O isolamento das figuras, confinadas a rostos, encontra na ausência de pormenores – supérfluos – o meio privilegiado de assinalar cada personalidade (...)” – cf. CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), p. 55.

²³⁸ “(...) obra entre nós sem precedentes (...) partindo da contemplação ao instantâneo, da visão ao exato, da máscara comum ao desenho íntimo, como, antes dele, entre nós, ninguém realizara (...)” – cf. VILA-MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 35.

Nobilitado pela interdisciplinaridade laboral que professou desde a juventude, no segmento paisagista contemporâneo continuou a evidenciar a sua oposição às doutrinas vigentes em Portugal. No seu percurso conheceu e coexistiu com uma pintura de *ar livre* que, embora a algum custo nos seus primórdios, acabou por enamorar a lusa gente; estudou correntes de soluções clássicas; e contrapontos de vanguarda e recolha efémera da natureza. Com um ritmo equilibrado pelo ponderação de uma vida eclética em recorrentes reflexões existenciais, contagiou as próprias paisagens que difundiu com a temperança da sua alma. Assíduo de temporadas de vilegiatura em estâncias balneares, termas e residências de amigos (com realce para Leça da Palmeira, 1906-1915²³⁹; Termas de Melgaço, ca.1907-ca.1920²⁴⁰; Figueira da Foz, 1920–ca.1930²⁴¹; e Ancede), nas suas marinhas²⁴², – composições retangulares divididas em três registos de sentido horizontal: céu, mar, rochedos e areal, que se expandem numa pincelada diluída de suave neblina – e noturnos inéditos, de penumbra e profundidade crepuscular²⁴³, o universo captado contagia-se pela metáfora pictórica. Os signos reais são transformados em aglutinantes de alma, simples condutores de um estado sentimental do artista. Revelado pela forma como contempla a realidade numa perspetiva de maturidade estética “jamais naturalista”, que transfigura e metamorfoseia o

²³⁹ “(...) Vive temporariamente o pintor numa rua sossegada da pitoresca vila de Leça da Palmeira (...)” – cf. *O Mundo Ilustrado*. 2º Ano, n.º 16, Porto: 20 de março de 1913, p. 241.

²⁴⁰ “(...) primeiras missivas epistolares de Corrêa d’Oliveira para António Carneiro, endereçada de Valle (...) em 23 de julho de 1907, já lhe perguntava aquele: *Quando vão para Melgaço* (...) Em maio de 1915, Carneiro informa Corrêa d’Oliveira da próxima viagem para a temporada habitual nas termas: *Escrevi para Melgaço, e aguardo a resposta (...) para decidir a partida* (...) Em 27 de julho previne: *Parto 4.ª Feira para Melgaço* (...)” – cf. PONTES, J. M. da Cruz – *Ob. cit.* (1997), p. 14.

²⁴¹ “(...) só voltou a executar um conjunto coerente de paisagens, como o de Leça, na praia da Figueira da Foz, no verão de 1921 (...)” – cf. RAMOS, Afonso – *António Carneiro. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010, p. 75.

²⁴² Tributárias à praia de Leça da Palmeira.

²⁴³ “(...) novo desígnio de modernidade (...) rarefação da forma mediante diluição cromática (...) estética simbólica – expressiva de influência nórdica (...) atmosfera de silêncio – quietude noturna (...)” – cf. SANTOS, David – *1900-1940. Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 38.

Importa também referir que em 1872 James Abbott McNail Whistler (1834-1903), também ele um simbolista, aplicou o termo *Noturno* a uma tipologia de paisagem de espectro lumínico rarefeito, próximo da gama azulada do início da noite, dinamizada pela presença de pequenos pontos luminosos – *Nocturne in blue and silver: old Battersea Bridge*, ca. 1875 / 5, *Tatte Gallery* – cf. GOMBRICH, Ernst Hans – *The Story of Art*. 16.ª ed. London: Phaidon, 1995, p. 533.

absoluto (o real), em parcelas simbólicas de modernidade e alma, de trajeto febril, lúcido, descrente e extasiado²⁴⁴.

Não se sujeitava a uma simples interpretação objetiva da natureza, primava pelo processo sensitivo incutindo na paisagem uma ascese “semântica ao visível”²⁴⁵. Parco nas suas premissas, promoveu um produto final paisagista tributário do espectro simbólico que paira na sua sombra pessoal de sempre, mas não se estagna nesse campo. Amante da Natureza, viu nela um prolongamento do seu espírito, um “espelho para os próprios sonhos”²⁴⁶.

Situado numa cronologia transitória de crise, assistiu em Portugal e no estrangeiro a debates puramente vanguardistas, de ruturas e cisões com conformismos e monotonias que contagiaram épocas, estilos, artistas e mecenas. Aqui, num país cujo início da contemporaneidade pactuou com um idílico sentido de arte, esgotado no contexto europeu, foi a partir da geração de Carneiro que o fulgor e a ânsia por novas experiências encontraram laboratório.

Face a outros contemporâneos, como Amadeo (1887-1918), Almada Negreiros (1893-1970), ou Jorge Barradas (1894-1971)²⁴⁷ - na ilustração inclusive - António Carneiro prefigurou uma pose pacata de intermediário entre o passado e o futuro. Todavia, mesmo tributando superiormente à mestria antiga, exprimiu, a espaços, um modernismo próprio (em génese, distinto de deleites puramente *avant garde*, vigorados pela sua contemporânea primeira geração modernista da *Revista Orpheu* - 1915²⁴⁸, reativa à revista *A Águia* da

²⁴⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Ob. cit.* (2005), p. 20.

²⁴⁵ FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 83.

²⁴⁶ BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1938), p. 288.

²⁴⁷ Ilustrador cujos valores patentes no seu legado, próximos do humor e da estilização material, demonstram o contraste profundo que existe entre a orientação dos programas pictóricos e grafismos simbólicos que António Carneiro aplica nas tipologias de obras que ilustra e a recorrente estética de Modernistas e Humoristas que pontua esta área da História da Arte no início do século XX nacional. Apesar da disparidade estética entre ambos, coexistiram em pelo menos três publicações periódicas nacionais: *Ilustração Portuguesa*; *Atlântida* e *Contemporânea* – cf. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/JBarradas/NotaBiografica.pdf>. 02/08/2012, 22 h 30m.

²⁴⁸ Com base ideológica inicialmente simbolista, representa a maior iniciativa de vanguarda modernista literária e artística em Portugal nas primeiras décadas do séc. XX - “(...) a *Orpheu* (...) persiste-lhe algo da mais arreigada herança simbolista. Se nega escolas e celebridades

Renascença Portuguesa). Absorto, conhecedor e intérprete do múltiplo potencial das valências técnicas e suportes da arte, sublinhou sumariamente sopros de avanço e ensaio na sua galeria de trabalho²⁴⁹. Situações díspares, inéditas no seu percurso pessoal e no trilho criativo luso, como os supracitados noturnos - “mundos encobertos, superiores, cuja presença humana, vaga e indireta, advém em alguns casos, da intermitência da luz de uma janela”²⁵⁰ – e as curtas abordagens paisagistas de paleta, morfologia e atmosfera fauvista e expressionista²⁵¹. E, por fim, o teste fugaz de ínfimo sentido livre, por vezes abstratizante e lírico na sua poética visual, conseguido através da fluidez cromática e transparência da aquarela representativa de impressões de bordo captadas em viagem ao Brasil – 1914-1915²⁵².

Diluído na penumbra do esquecimento durante décadas - em vida e inicialmente após a morte - , foi a mesma carga concetual renunciada, pesada,

feitas, é virtuose de uma ultrapassagem (...) representa uma rutura com as feições literárias da Renascença Portuguesa, das páginas de *A Águia* (...) *Orpheu* é interferência plástica (...) leva ao invulgar de certas experiências estéticas (...) o aparente desarrumo e pressa das feições do modernismo, em *Orpheu*, é suficientemente estruturado (...) o esteticismo órfico: o Paúlismo; o Interseccionismo; o Simultaneísmo; o Futurismo; o Simbolismo; o Decadentismo; o Sensacionismo (...)” - cf. Aa.Vv. – *Orpheu*. 4ª reedição do vol. I. Lisboa: Ática, 1984, pp. 34-36.

²⁴⁹ A sua “clausura” e espírito introspetivo, não lhe afastaram porém, uma apurada sensibilidade cultural e intelectual perante incidências progressistas da Arte Portuguesa do séc. XX. Afastado de fanatismos, apesar de não praticar determinados estilos, ou de os absorver como caminhos para a sua obra, foi capaz de os apreciar, enaltecendo a sua qualidade legítima. Por palavras, destacou Almada Negreiros e Jorge Barradas em entrevista a Cruz Cerqueira – “(...) -Dos novos destacarei Almada Negreiros. Quem tem talento sobressai (...) Vi os trabalhos de Jorge Barradas e gostei, sinceramente gostei (...)” - cf. *Revista Portuguesa*. n.º 10, (s/l.): 19 de maio de 1923, p.13.

Inclusive durante décadas, como Diretor Artístico da revista *A Águia*, optou por um segmento de variedade tipológica – promovendo, conjuntamente com a estética simbólica e saudosista do movimento renascente, um núcleo requintado de composições várias de artistas próximos de paradigmas distintos, modernos, humorísticos. E dotando *A Águia*, e o seu convívio pessoal e laboral, de um álbum artístico, polivalente, eclético, atento às incidências e partilha com criadores como: Leal da Câmara; Stuart de Carvalhais; Saavedra Machado; Manuel Monterroso; Cristiano Cruz; Rocha Vieira; Armando Boaventura, Armando Basto ou Virgílio Ferreira (caricaturista).

²⁵⁰ CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), p.126.

²⁵¹ FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 239.

Sentido de modernidade presente em obras como *Porto Manso* (*O rio Douro em Ancede*), 1927 (M.C.); *Peso – Monção*, 1921 (C.O.A.C.) e *Paisagem de Melgaço*, ca. 1921 (C.A.M.J.A.P. / F.C.G.) - “(...) paira um inesperado sentimento expressionista (...) plasticidade vigorosa, com base em volumes rochosos, massas angulosas (...) luz (...) sombra (...) gamas cromáticas (...)” – cf. CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (2004), pp. 154 e 156.

²⁵² Tipologia estética verificada em alguns dos apontamentos rápidos, maioritariamente livres e depurados de formas objetivas, compostos através do uso técnico da aquarela. Inseridos na série de *Impressões de Bordo* (C.O.A.C.), da estadia no Brasil entre 1914-15 - “(...) O registo de impressão, a fluidez de traço, a largueza da mancha inundam a enorme produção desses anos brasileiros de 1914-1915. Paisagens marinhas ou cenários urbanos (...) atingem em certos momentos uma indefinição abstratizante, decorrente de aspetos técnicos levados ao extremo (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, p. 21.

seletiva e o escarnecido gosto diferenciador por correntes e princípios experimentais da sua estética (em alguns casos menosprezados pelos demais criadores e sociedade) que perpetuou curiosamente o lugar de António Carneiro na cultura artística contemporânea. Foi pelo seu empenho e fidelidade de princípios, que em cada um dos extratos e estilos - de maior avanço ou conservadorismo – torneou fragilidades revelando um perfil humano culto, inquieto, tímido, sóbrio, mas proativo no sentido de elevação qualitativa da Arte. Avesso a exibicionismos, foi um génio na sombra de um período revolto, em ebulição psicossocial, conseguindo distanciar a mente de conflitos e controvérsias, vivendo em recolhimento monacal na fortaleza erudita do meio íntimo que cultivou e que procurou eternizar em óleos, sanguíneas, carvões, águas-tintas e pastéis.

Na sua simplicidade, dispensou a idolatria e o aplauso da multidão, resistiu a “snobs e gozadores”²⁵³, primou pelo amor à arte, pelo cuidado e identidade plena em todo o tipo de labor concebido. Almejou a perfeição em telas grandiosas, perenes de audácia, mas nunca descurou programas ditos menores como os de ilustração (uma área considerada por José-Augusto França, significativamente, como a mais regular e constante da carreira artística)²⁵⁴ de livros, cartazes, postais, criação de ex-libris, álbuns, publicações periódicas, espelhos de toda a diferença e ambiência do seu entendimento do sentido expressivo da obra de arte total (profundidade da literatura, música e poesia, formalizada graficamente pela pureza da linha ou a complexidade da mancha, autênticas figuras-síntese de cada narrativa).

Trabalhador incansável, a sua autenticidade humilde, resistente à ofensa de um mercantilismo por vezes senil e adverso, elevou Carneiro a um patamar de mestria no seu contexto estético modernista classicista²⁵⁵. Foi assim colocado por quem verdadeiramente compreendia o homem e a obra, no limiar de uma “estirpe que ele próprio idolatrou, como a de Carrière e Rodin”²⁵⁶. Pela sua especificidade, o seu *élan* gráfico clamou fortemente, pelo valor intrínseco, um

²⁵³ BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1938), p. 286.

²⁵⁴ *Colóquio / Artes*. 14.º ano, Série II, n.º 10. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, dezembro de 1972, p. 37.

²⁵⁵ *Colóquio / Artes*. n.º 28. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abril de 1964, p. 32.

²⁵⁶ BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1935), p. 193.

reconhecimento internacional. Um sonho já próximo, frustrado pelo infortúnio da morte, visto que em visita ao Porto, datada de 1928²⁵⁷, perante a interdisciplinaridade da galeria pictórica do artista (principalmente diante da supremacia dos seus desenhos; e fluidez lírica e expressividade das suas aguarelas e águas-tintas), Louis Gillet (1876-1943), crítico de arte e respeitado Conservador do museu francês *Jacquemart André*, deslumbrado, convidou-o a expor na capital artística da Europa Contemporânea. Cidade que Carneiro ainda jovem absorvera, amara, mas cujo público nunca usufruiu da verdadeira arte do seu discípulo: “(...) *Paris a besoin de vous connaître monsieur Carneiro* (...)”²⁵⁸.

²⁵⁷ L. Gillet conhece António Carneiro a propósito da sua primeira conferência do *Instituto Francez* em Portugal, realizada no Anfiteatro de Física da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Noticiada pelo jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 31 de março de 1928, refere-se a presença na plateia, entre outros ilustres, de António Carneiro: “(...) vendo-se na assistência muitos dos nossos mais distintos artistas e entre eles Teixeira Lopes e António Carneiro (...)” - referência consultada em formato digital através de recorte de notícia de *O Primeiro de Janeiro*, intitulada *Instituto Francez em Portugal*, disponibilizado na página do Repositório temático da Universidade do Porto – cf.

<http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/22909/1/AN1-N367-P248.png>.27/08/2012, 11h 03m.

²⁵⁸ “(...) Paris precisa de vos conhecer Senhor Carneiro (...)” – cf. BRANDÃO, Júlio – *Ob. cit.* (1935), p. 194.

Com esta exclamação de Louis Gillet, citada por Júlio Brandão, exalta-se o princípio de um dos últimos sonhos do artista, uma mostra-revelação individual ao mundo. A frase reflete o repto que este crítico lançou a Carneiro, de expor em França em 1931, na *Galerie Jean Charpentier*, Paris - cf. CASTRO, Laura – *Ob. cit.* (1996), p. 27 -, agora, no auge da sua maturidade plástica. Um projeto que preparou com afincos mesmo quando a saúde fraquejava agudamente, mas que foi travado pela sua morte: “(...) Louis Gillet (...) na vinda a Portugal, para um ciclo de conferências (...) a ver de joelhos – textualmente – a coleção de aguarelas e águas-tintas do artista, e querer fazer delas uma exposição em Paris (...) chegaria a marcar sala (...) com a morte prematura do pintor não teve realização (...)” – cf. *Colóquio / Artes*. n.º 28. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abril de 1964, p. 32.

2.3. Atividade no domínio da ilustração e arte gráfica (1888–1929)

2.3.1. Quadro expositivo e analítico

Função diretiva, contributos gráficos e pluralidade estética²⁵⁹.

1888
<p>Periódicos:</p> <p>- O Mosquito. Apesar da juventude (quinze anos de idade), ao longo do ano editou este jornal manuscrito, distribuído na Academia. Assumiu em simultâneo as funções diretivas, a redação de conteúdos e a ilustração, sob a índole humorística, ingénua, da caricatura (princípio tipológico, a caricatura, que abandonaria com o fim do jornal).</p> <p>Exemplos: a 19 de maio²⁶⁰ publicou ilustrações humorísticas com espontaneidade própria da idade, definidas através de cruzamento de linhas diagonais em malha tonal. 1 – Perfil de “Sara Bernhardt” (1844–1923), atriz francesa, numa hipotética área de galeria de ilustres. No texto, o artista refere que esta é a primeira mulher que destaca e evidencia o seu pensamento sobre o teatro e atrizes nacionais; 2 – Homem em atitude de protesto, para o artigo “Uma acusação ao juiz”: dirige-se ao Diretor, a propósito de retrato rasgado (caso de incidência pessoal ou de algum companheiro da Academia); 3 – Ironiza face aos críticos das touradas, em “A respeito das toradas”: reflexão face a duas personagens masculinas que consideram bárbaro maltratar os animais; mas, simultaneamente, uma delas segura pelo pescoço uma ave e a outra exhibe um peixe no seu garfo; 4 – Em “Ora isto”, aborda aspetos comportamentais dentro da Academia, numa possível alusão a momentos de castigos.</p>
1894
<p>Livros:</p> <p>Com base em artigo publicado na <i>Ilustração Portuguesa</i> de 1922²⁶¹, considera-se a hipótese de António Carneiro ter participado numa homenagem póstuma ao ator António Dias Guilhermino (1840–1893). Publicado no Porto sob o título Um ano depois, este In Memoriam teve como complementos gráficos algumas alegorias a personagens e enredos protagonizados pelo ator: 1 – “Solar dos Barrigas”; 2 – “Zé Palonço”; 3 – “Sacristão Político” e 4 – “Burro do Sr. Alcáide”, atribuídas a Carneiro Júnior. Como na história da arte portuense o único vulto com tal nome durante esta cronologia foi António Teixeira Carneiro Júnior - “Carneiro Júnior”, de sua assinatura na Academia - supõe-se que estes quatro desenhos (traçados num academismo e rigor formal remanescentes da sua condição de aluno da A.P.B.A.) significam, no seu percurso, a primeira participação efetiva como ilustrador em obras literárias.</p> <p>Periódicos:</p> <p>Em conjunto com alguns literatos e artistas portuenses assume a direção artística da revista A Geração Nova (1894-1895). Neste movimento efémero, demonstra novo interesse pelo periodismo e pela ilustração, seis anos após o fim de <i>O Mosquito</i>, publicando-se sob a sua regência os seis primeiros números da revista. Em setembro foi substituído no cargo por Ângelo de Lima (1872-1921).</p>
1900
<p>Esboços de ilustração:</p> <p>Em ca. 1900, António Carneiro inicia a fatura de diversos apontamentos gráficos, a lápis sobre papel, para um hipotético projeto de ilustração. Um núcleo de desenhos, atualmente inseridos no espólio artístico da B.P.M.P.²⁶², composto por iconografias votivas a ciclos laborais e alegorias de natureza rural, intitulados: “Invocações: ao Sol, à Terra, às Águas, ao Homem”;</p>

²⁵⁹ Projetos elaborados e ilustrações cuja publicação ocorreu durante a vida de António Carneiro, excluindo-se portanto todas as edições posteriores a março de 1930 que incorporaram retratística e /ou motivos gráficos de sua autoria.

²⁶⁰ Pertença do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto, publ. em: Aa. Vv. – *António Carneiro revisitado na Galeria dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2011, pp. 107 e 108.

²⁶¹ *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 877. Lisboa: 9 de dezembro de 1922, p. 61.

²⁶² Vd. B.P.M.P. cota: MA – António Carneiro – 12.

<p>“As Plantas: a raiz, o caule, a flor, o fruto”; “O Azeite: as oliveiras, a apanha da azeitona, no lagar, canção da luz”; “O Linho: a sementeira, linhal florido, a espadelada, o fuso, a roca e o tear, canção do linho”; “O Pão: a sementeira, a ceifar, na eira, os moinhos, no forno, oração ao pão” e “O Vinho: a poda, a cava, as uvas, a vindima, no lagar, canção do vinho”.</p> <p>Desígnios pictóricos e temas aos quais A.C. se dedicou com afínco, perpetuados na sua galeria laboral publicada através de programas de ilustração posteriores, como os que concebeu para a coletânea poética “A minha terra” de António Correia de Oliveira, com edição iniciada em 1915, ou para as “Canções do amor à terra”, de 1929, com poesia de Oliveira Cabral, musicada por Estefânia Cabreira.</p>
1903
<p>Livros:</p> <p>1. Júlio Brandão (1869–1947) - <i>Perfis Suaves</i>. 1.^a ed. Porto: Tip. Universal – Núcleo de quatro perfis²⁶³ (dois masculinos e dois femininos) aplicado na capa da obra. E composição de “A sombra”²⁶⁴ – exprime personagem central da narrativa, “Felena”²⁶⁵. Participa conjuntamente com diversos artistas. Ilustração direta.</p>
1907
<p>Livros:</p> <p>1. António Correia d’Oliveira (1879–1960)²⁶⁶ - <i>Tentações de Sam Frei Gil</i>. 1.^a ed. Lisboa: Ferreira e Oliveira – Programa gráfico da capa dedicado a motivo arbóreo²⁶⁷. Cuja estética do exemplar existente no primeiro plano da composição, reflete conceitos de elegância formal típicos do estilo <i>Art Nouveau</i>. Ilustração direta.</p> <p>Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:</p> <p>“(…) Ao meu querido António Carneiro, o maior poeta dos pintores portugueses, oferece com um grande abraço o seu affei (…)/ Admirador e amigo / 29 / março / 907 / António Corrêa de Oliveira”.</p>
1908
<p>Livros:</p> <p>1. António Correia d’Oliveira - <i>O Pinheiro Exilado</i>. 1.^a ed. Lisboa: Livraria Ferreira – Grafismo da capa. E cinco ilustrações inseridas no corpo textual da obra, interpretando motivos arbóreos²⁶⁸. Ilustração direta.</p> <p>Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:</p> <p>“(…) A António Carneiro, / Ao querido e grande artista que tão enterneceida poesia deu a estas</p>

²⁶³ “(…) Vagos perfis desenhados, em 1903, misturados com as letras do título em “Perfis Suaves (…)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 49.

²⁶⁴ “(…) Se, de um modo global essas ilustrações atuam como reforço das motivações contextuais (…)

ressalta que seja (…)

António Carneiro a ilustrar (…)

“A Sombra” particularmente tocado por carateres do idealismo finissecular (…)

– PEREIRA, José Carlos Seabra – *Autores do séc. XIX e XX. A noite de Natal. Raul Brandão e Júlio Brandão*. (s/l): Imprensa Nacional Casa da moeda, 1981, p. 200.

²⁶⁵ “(…) Alta noite, quando as aias dormiam, a princesa vinha a uma velha ogiva (…)

o céu crepitava sobre as águas (…)

erguia-se uma montanha encantada, que topejava o céu (…)

Felena quedava-se a olhar essa montanha (…)

toda elas se cobria (…)

d’um luar magnético (…)

e uma sombra, doirada e leve como uma alma, esvoaçava, pairava sobre as flores da montanha (…)

– cf. BRANDÃO, Júlio – *Perfis Suaves. Rapsódias populares e outros contos*. Porto: Tip. Universal, 1903, p. 72.

²⁶⁶ “(…) Geração nacionalista de 90 tem eco sensível nas imagens do ilustrador (…)

– cf. *Colóquio / Artes*. 14.º ano, II Série, n.º 10, Lisboa: dezembro de 1972, p. 38.

²⁶⁷ “(…) Profundo entardecer de setembro. À entrada dum vale assombrado de árvores verde negras (…)

misto de proibida e trágica beleza (…)

o crepúsculo vai subindo (…)

as sombras despontam dos recantos misteriosos do vale, a ondulação dos arvoredos (…)

– cf. OLIVEIRA, António Correia de – *Tentações de Sam Frei Gil*. Lisboa: Ferreira e Oliveira, 1907, p. 19.

²⁶⁸ “(…) De altos montes e serras veneradas / Eu arranquei ó minhas mãos de fera! / Garra ancestral mal emboscada em brandas / Formas de humanidade (…)

/ Um pinheiro bravo que nascera (…)

/ (…)

Alevantou-se em névoas (…)

– cf. OLIVEIRA, António Correia de – *O Pinheiro Exilado*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1908, p. 12.

pobres páginas que são uma pintura de minha alma, com um affectuosíssimo e grato abraço / Natal de 907 / António Corrêa de Oliveira”.

Periódicos:

- **Ilustração Transmontana.** Ano I, Porto (1908–1910): 1 – extratexto: “D. António Alves Martins, Bispo de Viseu” (retrato de estrutura elíptica, executado a sanguínea sobre papel); 2 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: Guerra Junqueiro” (retrato executado a sanguínea sobre papel); 3 – corpo textual: “Guerra Junqueiro” (reprodução de retratística a óleo); 4 – corpo textual: moldura envolvente executada a sanguínea, apensa à reprodução de retrato anterior a óleo (alegoria feminina, tocando lira); 5 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: Fernão de Magalhães” (retrato de estrutura elíptica a sanguínea sobre papel); 6 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: Camillo Castelo Branco” (retrato a sanguínea sobre papel); 7 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: Rodrigo Pinto Pizarro D’Almeida Carvalhaes” (retrato a sanguínea sobre papel, copiado de fotografia – inscrição: “Cop.”); 8 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: António José Cláudio d’Oliveira Pimentel” (retrato a sanguínea sobre papel); 9 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: Trindade Coelho” (retrato a sanguínea sobre papel, com recurso a fotografia de apoio); 10 – extratexto: “Celebidades Transmontanas: General Sepúlveda” (retrato a sanguínea sobre papel); 11 – extratexto: “Celebidades Transmontanas – Emygdio Navarro” (retrato a sanguínea sobre papel).

- **Ilustração Popular.** Ano I, Porto (1908-1909): Suplemento ao n.º 1, novembro, extratexto: “Autorretrato” (difusão de retratística a óleo, de ca. 1903 – C.O.A.C.); n.º 9, página de rosto interior: Estudo de cabeça de Cristo para *A Ceia*, de ca. 1904 (à imagem do conceito da tela religiosa / simbólica do *Ecce Homo*, de 1901, este rosto apresenta características autorretratísticas, sublimando Cristo sobre a possível morfologia do rosto de António Carneiro – perceptível em confronto direto com outros grafismos do género, de cronologia diversa); S/n., extratexto: “Maternidade”, ca. 1901 (esboço a carvão do desenho a sanguínea “Madona” - publicado posteriormente, em fevereiro de 1914, no n.º 26 da II Série de *A Águia* - de opção antitética, consumada aqui pelos traços largos, marcados vigorosamente no papel, potenciando o negro deste material e rapidez de execução oposta à escala tonal e controlo da sanguínea no desenho citado).

1909

Livros:

1. João de Barros (1881–1960) - *Terra Florida*. 1.ª ed. Porto: Livraria Chardron – Retrato desenhado de “João de Barros”, apenso em extratexto como complemento gráfico da publicação. Ilustração indireta.

1910

Livros:

1. Jaime Cortesão (1884–1960) - *A Morte da Águia. Poema heroico em VII cantos*. 1.ª ed. Lisboa: Guimarães e C.ª – Grafismo zoomórfico, agrupando três águias em atitudes díspares (à esquerda, ave com asas separadas do corpo e olhar direcionado para o plano inferior²⁶⁹, em posicionamento hostil; ao centro, águia de posicionamento altivo²⁷⁰, com o olhar diluído em sombreado; e à direita, ave colocada de perfil²⁷¹), como programa plástico de capa. Ilustração direta.

2. António Patrício (1878–1930) - *Serão Inquieto*. 1.ª ed. Porto: Magalhães e Moniz – Capa pontuada por atmosfera envolvente de uma águia (semelhante a / estudo para uma das aves aplicadas na capa de *A Morte da Águia*) e duas mãos emergentes de um “turbilhão de linhas” (repetição de posicionamento agressivo emergente de um plano inferior), correspondentes à narrativa “Diálogo com uma águia”. Contracapa com perfil feminino depurado e subjetivo, respeitante à personagem “Suze”, do conto com o mesmo nome. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C.,

²⁶⁹ “(...) Abria as asas sobre a rocha escassa / (...) com os olhos fitos sobre a presa / a devorá-la com a pupila acesa (...)” – cf. CORTESÃO, Jaime – *A morte da águia. Poema heroico em VII cantos*. Lisboa: Guimarães e C.ª, 1910, p. 46.

²⁷⁰ “(...) Rude e altivo porte / tudo talhado em formas duras / a energia suprema duma raça (...)” – cf. Idem – *Ibidem*, p. 44.

²⁷¹ “(...) Com atitudes majestosas / (...) vertiginosamente rangendo o bico pontiagudo (...)” – cf. *Ibidem*, p. 47.

transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“A António Carneiro, / Ao seu grande talento d’artista, agradecendo-lhe (...) os belos desenhos em que interpretou o meu livro / O seu amigo / António Patrício”.

3. Albino Forjaz de Sampaio (1884–1949) - *Lisboa Trágica. Aspetos da Cidade*. 5.^a ed. Lisboa: Empresa Literária Fluminense - Retrato desenhado de “Albino Forjaz de Sampaio”, apenso em extratexto como complemento gráfico da publicação. Ilustração indireta.

4. Aa. Vv. - *Herculano 1810-1910. Homenagem da Cidade do Porto*. 1.^a ed. Porto: Porto Médico – Retrato desenhado de “Alexandre Herculano”, em extratexto, como complemento gráfico. A. C. participa graficamente, em conjunto com Cristiano de Carvalho, Manoel de Monterroso e Salazar. Ilustração direta.

5. António Correia d’Oliveira – *Alma Religiosa*. 1.^a Ed. Porto: Magalhães e Moniz – Publica-se com programa pictórico de capa pontuado por duas mãos de contornos simples, posicionadas em atitude de oração, envoltas por arcada concebida por troncos de árvores²⁷². Ilustração direta.

Postais:

Iniciou-se no Porto, pelo editor Ramiro Mourão e em Paris, pela Kossuth e C.^a, a publicação de um conjunto de postais, oficializados pela Union Postale Universelle, pontuados pela presença de retratos (desenhos) de intelectuais e artistas nacionais, da autoria de António Carneiro – desenhos referidos no catálogo da exposição posterior, de 1911, na *Ilustração Portuguesa*, como *Originaes para Postaes*²⁷³. Acompanhados por autógrafos fac-similados e pequenas citações envolventes, destacam-se os postais com retratística de: “Camilo Castelo Branco” – 1908; “António Soares dos Reis” – 1908; “Guerra Junqueiro” – 1909; “Eça de Queiroz” – 1909; “Oliveira Martins” – 1909; “Rafael Bordalo Pinheiro” (acompanhado pela caricatura *vinete annos depois*, citação gráfica do grande humorista) – 1909; “Alexandre Herculano”²⁷⁴ (publicado também na 1.^a edição do livro de homenagem da cidade do Porto – cf. acima) – 1909; e “Antero de Quental” - 1910.

Cartaz:

Coexistindo com a firma de Vinho do Porto de Adriano Ramos Pinto e Irmão desde a Exposição Universal de Paris em 1900 ou a representação nacional no Rio de Janeiro em 1908 – Exposição do Centenário do Rio de Janeiro – A. C. contribui graficamente para a execução de um cartaz acerca do *slogan* da empresa: “Conselho de amigo”. Sobre um fundo aguado em tonalidade azulada, aplica (com desenho de volumetria rigorosa, luz criada pela gradação da mancha e técnica apurada) a graça feminina de uma jovem aos intuítos da marca - que se distinguia no início do século XX pela aposta, estratégia artística e presença expositiva internacional como método de nobilitação do seu produto²⁷⁵. Com tronco de perfil e rosto a três quartos, a jovem dirige o olhar para o público – expandindo os limites da composição - em sentido de convite para o produto, complementado pela presença de uma bandeja na mão direita, pontuada por garrafa e três copos de vinho do porto Ramos Pinto. Seguindo os pressupostos de incentivo ao consumo da empresa, particularmente afeta à apresentação de elementos femininos na sua publicidade, como prova a sensualidade mitológica de outros - anteriores e posteriores, como, por ex., Leopoldo Metlicovitz (1868–1944), “Adão e Eva – Tentação do Vinho do Porto”, de 1911 - o artista optou pelo realce de expressão subjetiva,

²⁷² “(...) mãos postas entre uma arcada de árvores de grosso tronco, na evocação de uma “alma religiosa” (...)” – cf. FRANÇA, José – *Ob. cit.* (1973), p. 50.

²⁷³ “168 – Alexandre Herculano (crayon) – 10.000 réis. 169 – Antero de Quental (crayon) – 10.000 réis. 170 – Eça de Queiroz (crayon) – 10.000 réis. 171 – Raphael Bordalo Pinheiro (crayon) – 10.000 réis” – cf. PINTO, Manoel de Sousa – *Catálogo da Exposição de Quadros e desenhos de António Carneiro. Salão da Ilustração Portuguesa: dezembro*. Lisboa: (s/n.), 1911, p. 15.

²⁷⁴ Pertencente ao espólio da Biblioteca Nacional de Portugal, que relaciona o ano de 1910 com o início da edição dos postais com retratística - cf. <http://purl.pt/16530>. 15 / 09 / 2012; 11h 49m.

²⁷⁵ *Douro – Estudos e Documentos*. IV ano, vol.VII, n.º 4. Porto: 2002, pp. 109-121.

intrigante, sorridente. Uma ascense do princípio feminino e beleza de espírito, em detrimento do aspeto carnal²⁷⁶, respondendo em pleno ao mote da marca: “Conselho de amigo”.

Periódicos:

- **Ilustração Portuguesa.** Lisboa (1903-1923), n.º 212, março, corpo textual: 5 molduras gráficas, de página completa, aplicadas ao poema de António Correia de Oliveira “Jesus dos Mundos. Visão do cometa de Halley”, tributário ao episódio da passagem do cometa Halley por Portugal: 1 – Céu definido por um turbilhão de linhas circulares, de tonalidade saturada, de onde contrasta o brilho do corpo e rasto do cometa²⁷⁷; 2 – Manchas atmosféricas com orientação ondulante. Uma delas, aplicada no cabeçalho da página, concebe céu turbulento, com morfologia linear elíptica – buraco negro –, com pontos luminosos contrastantes – estrelas; e outra, aplicada no rodapé, simbolizando um mar revoltado perante as incidências superiores; 3 – Preenchimento saturado por linhas ondulantes, vincadas, de onde sobressai o cometa, transfigurado em ave, espécie de “pássaro de fogo”, fénix ou água diluída na luminosidade, com movimento amplo das suas asas, abertas num turbilhão elíptico²⁷⁸; 4 – Repete bipartição gráfica, em cabeçalho e rodapé da página, respetivamente um céu de múltiplos traços curvos sobrepostos e pontos luminosos – similar, mas menos sombrio, em relação ao grafismo de céu no n.º 2 - e um solo possivelmente atingido pelo cometa, com neblinas emergentes, metaforicamente um desígnio de introspeção humana perante a força da Natureza; 5 – Fragmento de esfera representativa da terra inserida no céu, definido pela circularidade dos seus traços em mancha negra, num espetro lumínico depurado, contrastado por pequenos pontos - estrelas - e rasto luminoso do cometa, sobrevoando a órbita terrestre.

- **Límia.** Série I, Porto (1910–1911), n.º 1, outubro, capa: início da publicação mensal, de oito números da revista Límia – que se prolonga até maio de 1911 – cujo programa gráfico da capa sublima uma simbiose dos seguintes elementos: uma lira, um perfil feminino, que se constrói por um dos braços da lira e cujo cabelo esvoaçante se funde com o céu, despoletando a ambiência da paisagem em plano superior – define inclusive a desenvoltura de aves a partir dos traços do seu cabelo, que se expande pelo horizonte marítimo, em simbologia de brisa suave²⁷⁹.

1911

Livros:

1. Humberto de Campos (1886–1934) - *Poeira*. 1.ª ed. Porto: Magalhães e Moniz (1910-1911) – Publica-se com grafismo de capa constituído por ambiência montanhosa iluminada, contemplada por presença feminina (rosto de perfil e mãos afastadas). Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“Ao distinto artista António Carneiro / Magalhães e Moniz Lda. / Fev. 22/11”

²⁷⁶ Devido à sua condição familiar e ao perfil tributário da beleza superior e elevação espiritual feminina, António Carneiro, recusou firmemente em toda a sua vida, o uso de cânones materialistas e de devassa da mulher nas obras de arte. Defensor da graciosidade feminil, primou pela candura, subtileza e ascetismo na sua galeria de representações femininas, revelando repugna ao observar artistas com princípios contrários aos seus – desagrado, que A.C. registou nas páginas do seu diário de viagem a Itália, através de uma crítica incisiva ao sensualismo, voluptuosidade e materialismo carnal dos corpos femininos da autoria de Rubens – vd. VASCONCELOS, Flório de – *Ob. cit.* (1986), p. 134.

²⁷⁷ “(...) Cósmico e formidável Coração, / Todo a arder, todo em chamas, fogo ethereo / Pulsando em pleno seio de mistério (...)” – cf. *Ilustração Portuguesa*. n.º 212, Lisboa: 14 de março de 1910, p. 320.

²⁷⁸ “(...) Astro que vens das íntimas, sublimes (...) / Do céu; talvez conheças nossos crimes (...) / Tuas sôfregas azas de Ave solta, / Que novos vãos trazem, novas chamas? (...)” – cf. *Ilustração Portuguesa*. n.º 212, Lisboa: 14 de março de 1910, p. 323.

²⁷⁹ “(...) Busto de mulher que se continua numa haste de lira (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 50.

2. Ignasi de Loyola Ribera i Rovira (1880–1942) - Portugal y Galicia Nacion. 1.^a ed. Barcelona: R. Tobella – Ex-libris²⁸⁰ de técnica fina, que articula vários motivos arbóreos, fitomórficos e heráldicos, em volta de dois retratos infantis – influência da cultura erudita Pré-Rafaelita e elegância *Art Nouveau*. Ilustração direta.

3. João de Deus (1830–1896) - Versos de João de Deus para o povo e para as crianças. 1.^a ed. (póstuma). Lisboa: Livraria Ferreira – Publica-se com totalidade de programa gráfico (direto e indireto) de sua responsabilidade. (Capa: cacho de cabeças infantis; retrato de João de Deus, em extratexto; “Conto infantil”: 4 desenhos no corpo textual simples e depurados; “Engeitadinha”: extratexto “maternidade” – associação afetiva entre criança e elemento feminino, sem ligações familiares aparentes, mas cujo simbolismo de gestos de amparo e sentido protetor feminino prevalecem²⁸¹ - , de técnica apurada; “A cigarra e a formiga”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “Maria da Graça: Conto de Angelina”: 3 desenhos no corpo textual, simples e depurados e 2 extratextos – “Angelina atenua o choro materno” e “Angelina adormecida”²⁸² - , de técnica apurada; “Menina no Berço”: elemento feminino diante de um berço²⁸³, de técnica apurada; “No balouço”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “A cabra, o carneiro e o cevado”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “Dedicação”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “Duas Rosas”²⁸⁴: desenho no corpo textual, de técnica apurada; “Camões”: retrato circular de Camões; “Sonho doirado”: “maternidade”²⁸⁵ em extratexto, de técnica apurada; “Ossos do officio”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “Avarento”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “Leão Moribundo”: 2 desenhos no corpo textual, simples e depurados; “Miséria”: 2 “maternidades”²⁸⁶, em extratexto, de técnica apurada; “Cão e presa”: desenho no corpo textual, simples e depurado; “Velho operário”: ato de mendicância, extratexto, de técnica apurada; “Remoinho – Emília”: viúva solitária, grave no vestir e de idade avançada, inserida num cenário de catástrofe natural, que destruiu parte da sua residência²⁸⁷. Extratexto, cujo

²⁸⁰ “(...) Graficamente (...) com uma cercadura heráldica (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p.50.

²⁸¹ “(...) – De que choras tu, anjinho? / “Tenho fome e tenho frio! / - E só por este caminho, / como ave que caiu / Ainda implume do ninho! / A tua mãe já não vive? / “Nunca a vi em minha vida / (...) E mãe por certo não tive! (...)” – cf. DEUS, João de – *Versos de João de Deus para o povo e para as crianças*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1911, p. 16.

²⁸² “Angelina atenua o choro materno”: “(...) E beijando e abraçando / A mãe para a distrair, / Toda trêmula chorando, / Fingia que estava a rir (...) / A mim não me custa a fome, / Custa-me vê-la chorar! (...)” - “Angelina adormecida”: “(...) A pobre, com a vergonha / Porque a fizeram passar, / À noite deita-se e sonha... / Que havia de ela sonhar?! (...)” – cf. *Idem-Ibidem*, pp. 24,25 e 30.

²⁸³ “(...) Tendo a mãe de se ausentar / Disse à filha mais velhinha: / Fica tu em meu logar (...) / A menina está no berço, / Embala-a suavemente (...)” – cf. *Ibidem*, p. 39.

²⁸⁴ Rosto feminino gracioso, próximo de uma rosa aberta. Duas rosas (a flor e a mulher), simbiose que António Carneiro interpretou segundo o poema de João de Deus, e sobretudo inspirado na própria vida, no amor à sua esposa, Rosa Atília Queiroz Carneiro: “(...) Que bonita, meu amor! / Que perfeita, que formosa! (...) / A rosa tem linda côr, / Não há flor de côr tão linda; / Mas a tua côr ainda / É mais fina e é melhor (...) E essas rosas do teu rosto (...) / Que parece mesmo quando / Elas acabam de abrir (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 51 e 52.

²⁸⁵ “(...) – Não vá tão depressa, / Que eu fico sósinho; (...) / “ Mas, filho, anoitece / E lua não temos; / Já quasi não vemos, / Depois, se escurece, / Aqui ficaremos (...)” – cf. *Ibidem*, p. 58.

²⁸⁶ Reflexivas de dois momentos de um quotidiano diário de mendicância. No primeiro grafismo, o filho guia a sua mãe, cega, na procura de um albergue para pernoitarem. Todavia, importunados por dois cães: “(...) Era já noite cerrada, / Diz o filho: “Oh minha mãe, / Debaixo d’aquela arcada / Passava-se a noite bem (...) / Mas saltam dois cães de gado, / Que eram como dois leões (...) Tornam os pobres à estrada (...)” – A segunda composição representa as duas personagens prostradas no chão, em repouso: “(...) Então a ceguinha e o filhinho, / Vendo a sua esperança vã, / Deitaram-se no caminho / Até romper a manhã! (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 71 e 72.

²⁸⁷ “(...) Olha como embrulhado / Que está ainda o céu! / E o chão, como ensopado / Da água que choveu! / Foi um dilúvio de água; / E o furacão que fez! / Emília! Até dá mágua / Tantos estragos: vês? / Esta infeliz viúva / Foi-lhe o telhado ao ar (...)” – cf. *Ibidem*, p. 79 - Apesar do rigor técnico existente na definição lumínica desta idosa, em termos de equilíbrio estrutural,

tratamento rigoroso da figura feminina, contrasta com a liberdade pictórica e simplicidade linear, aplicadas no fundo da composição; “A águia e o corvo”: 2 desenhos no corpo textual, simples e depurados; “Botões de Rosa”: extratexto, de técnica apurada, sobressaindo por entre a gravidade tonal do vestuário de uma idosa, a luminosidade do rosto e de um molho de flores que transporta no seu regaço²⁸⁸; “Gutenberg”: retrato circular de Gutenberg, de simplicidade linear; Contracapa: Borboleta e flor de técnica simples). Ilustração direta e indireta.

Periódicos:

- **A Águia.** Inicia em janeiro a sua participação gráfica como ilustrador na primeira série da revista portuense, “republicana”, “saudosista” e “sebastianista”, futuro órgão da Renascença Portuguesa, recém-criada em 1910 após a implantação da República: n.º 4, janeiro, página de rosto interna: Mercúrio; n.º 5, fevereiro, corpo textual: ilustração direta do poema “Portugal”²⁸⁹, de Miguel de Unamuno; n.º 6, fevereiro, página de rosto interna: Victor Hugo; n.º 8, abril, página de rosto interna: João de Deus e no corpo textual: Manoel de Sousa Pinto; n.º 10, julho, página de rosto interna: António Nobre.

Ex-libris institucional:

Consuma graficamente uma analogia ao conceito reflexivo da escultura *O Pensador*, de Rodin, através do ex-libris que cria para a Renascença Portuguesa. Delimitado por área circular, através de execução depurada, desenvolve um perfil masculino, de olhos fechados e cabeça suportada na sua mão, em atitude de crise constante de pensamento. Exprime graficamente a ideologia e princípios introspectivos que caracterizam o grupo e as suas ações. Este ex-libris proliferou também em todas as publicações posteriores do movimento editorial da Renascença Portuguesa.

1912

Livros:

1. Teixeira de Pascoaes (1877–1952) - O Doido e a Morte. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com ex-libris da Renascença Portuguesa; e grafismo interpretativo da morte²⁹⁰, no corpo textual da obra. Ilustração direta e indireta.

2. João de Barros - Anteu. 1.ª ed. Coimbra: F. França e Arménio Amado – Publica-se com figuração serpentinada de Anteu, coroadado de louros, despojado e anatomicamente possante²⁹¹, na capa. Composição academicamente tratada. Ilustração direta.

3. João de Deus - Poesias Religiosas. 1.ª ed. (póstuma). Lisboa: Livraria Aillaud, Alves e C.ª. Publica-se com totalidade de programa gráfico (direto e indireto) de sua responsabilidade²⁹². Capa: “maternidade”, momento de transmissão de ensinamento religioso

anatomia e tratamento pictórico da indumentária, esta composição, apresenta pormenores de alguma rigidez e desproporcionalidade. Aspetos induzidos conscientemente pelo artista, com vista à estilização figurativa deste registo, (ex. o tamanho excessivo dos pés da viúva, ou o uso permanente de traços verticais retilíneos, na volumetria dos pregueados constituintes do vestuário concebido).

²⁸⁸ “(...) Trazeis-me rosas; de onde as heis trazido, / Boa velhinha e minha boa amiga? / Rosas de inverno! permiti que o diga, (...) / Vós sois velhinha, já não tendes cores / Que o rosto animem e que os olhos prendam, / Mas tendes prendas que o amor acendam, / Tendes ainda no inverno... flores! (...)” – cf. DEUS, João de – *Ob. cit.* (1911), p. 89.

²⁸⁹ “(...) Um Portugal feminino (...) mirando o pôr do sol que com a figura eterna do rei-mito se confunde (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p.35.

²⁹⁰ “(...) Um cavalo de cabeça escaveirada ergue-se entre os fumos em vórtice que são característicos do desenhador. Um esqueleto brande uma foice rompendo a névoa... “Morte”, “Noite”, “Mistério” (...)” – cf. *Idem-Ibidem*.

²⁹¹ “(...) Musculoso e espadaúdo (...)” – cf. BARROS, João de – *Anteu*. Coimbra: F. França e Amado, 1912, p. 31 – Figura síntese dos princípios teóricos e influências literárias finiseculares de João de Barros, expressas nas páginas deste livro através de uma narrativa heroica. Todavia, o heroísmo impresso por João de Barros na fábula de Anteu, enfatiza sobretudo as limitações do humano comum – vd. *Colóquio / Letras*. n.º 64, Lisboa: novembro de 1981, pp 41 a 49.

²⁹² “(...) Convém ao imaginário quotidiano do artista (...) põe em cena, com sensível descrição, gente do povo, orando ou esmolando (...) pequenas composições (...) com grande simplicidade geométrica (...) sobriedade de modelação (...) gentes que oram, sofrem e

mãe – filho, diante de um crucifixo²⁹³; retrato de João de Deus, em extratexto; “Crucifixo”: repete em extratexto desenho aplicado na capa; “Céguinha”: “maternidade” reflexiva de infortúnio físico e espiritual²⁹⁴ - mãe de pé, cega, diante de criança lacrimante, com as mãos sobre a face, prostrada no chão -, extratexto, de técnica apurada; “Padre Nosso ou oração do Senhor”: extratexto, com dois idosos e uma criança em atitude orante, de técnica apurada; “Oração da Pobre”: “maternidade”, súplica material e metafísica²⁹⁵, cuja estrutura triangular da composição – mãe ao centro, ladeada pelos dois filhos -, aproxima-se de princípios pictóricos remotos, comuns nas *Madonas* Renascentistas, observadas por Carneiro em Itália, na sua viagem de 1899²⁹⁶ - extratexto, de técnica apurada; “Maria”: idosa em contacto visual com escultura de iconografia mariana²⁹⁷ – diluída pelo sombreado que a envolve -, extratexto, de técnica apurada; Contracapa: Borboleta e flor, de técnica simples.

Periódicos:

Após formação oficial da Renascença Portuguesa, cujo órgão literário é *A Águia*, assume, a convite de Teixeira de Pascoaes (no segundo encontro relatado entre ambos), a direção artística da II Série da revista. Permanecendo imune a posteriores cisões no grupo, que originaram a própria retirada de Teixeira de Pascoaes – diretor literário entre 1912 e 1917 -, manteve-se ativo, apenas com ligeiras interrupções pontuais, até à proximidade do final da sua vida. Dedicado Ilustrador, a sua direção distinguiu-se pelas publicações de dezenas de obras de artistas e estéticas distintas da sua, assim como crónicas e artigos críticos acerca da temática artística. Pontuou a II Série com 48 complementos gráficos de sua autoria; a III Série com 8; e a IV com 2.

- **A Águia**. Série II, Porto: n.º 1, janeiro, extratexto: Retrato de R.C.; n.º 3, fevereiro, extratexto: Retrato de J.C.C.; n.º 5, maio, extratexto: A Arte e a Indústria; n.º 8, agosto, extratexto: Estudo de “Crianças”; n.º 11, novembro, extratexto: Silêncio.

1913

Livros:

1. Visconde de Vila Moura (1877–1935) - Doentes da Belleza I. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com ex-libris da Renascença Portuguesa e retrato (desenho) do Visconde de Vila Moura, apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“Ao grande artista António Carneiro homenagem da mais profunda admiração / V. de Villa Moura”.

2. António Nobre (1867-1900) – Só. 3.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa - Publica-se com ex-libris da Renascença Portuguesa e retrato (desenho) de António Nobre, apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Periódicos:

- **Águia**. Série II, Porto: n.º 13, janeiro, extratexto: A Sombra (publicada em extratexto no poema de Teixeira de Pascoaes “O Doido e a Morte”, 1912); n.º 16, abril, extratexto: Meditação; n.º 17, maio, extratexto: Retrato; n.º 19, julho, extratexto: Camões; n.º 20, agosto,

mendigam são os heróis apagados da terra que António Carneiro sinceramente ama (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto - *Ob. cit.* (1973), p. 52.

²⁹³ “(...) “Minha mãe, quem é aquele / pregado naquela cruz? / - Aquele, filho, é Jesus... / É a santa imagem d’ele! (...)” – cf. DEUS, João de – *Poesias Religiosas*. Lisboa: Livraria Aillaud, Alves e C.ª, 1912, p. 14.

²⁹⁴ “(...) Depois que Deus me cegou, / Não vejo os filhos andar (...) / E assim pobre como sou, nada tenho que lhes dar (...) / Senhor, poupei-me o pesar / também de os ouvir chorar (...)” – cf. *Idem-Ibidem*, p. 20.

²⁹⁵ “(...) Senhora! Sois mãe, (...) / Doeis-vos da triste / Que assim se consome, / E apenas resiste / Às máguas que tem... / Sou mãe, tenho fome... / Meus filhos também! (...)” – cf. *Ibidem*, p. 47.

²⁹⁶ Vd. VASCONCELOS, Flório – *Ob. cit.* (1986), p. 101.

²⁹⁷ “(...) Quantas máguas, quantas dores / Tendes vós aliviado, / Ó mãe do Crucificado, / Refúgio dos pecadores (...) / Senhora da piedade! (...) / Consolação dos aflitos! (...)” – cf. *Ibidem*, p. 61.

extratexto: Estudo; n.º 21, setembro, extratexto: Cavalgada; n.º 22, outubro, extratexto: Estudo para o quadro *A Ceia* e Dois Amigos; n.º 23, novembro, extratexto: Estudo de Cães; n.º 24, dezembro, extratexto: Estudo para o quadro *A Ceia* e Estudo de Cães.
- Almanach theatral. Lisboa: Almanach teatral para o ano de 1913 publicado com um retrato (desenho) do ator António Augusto de Chaby Pinheiro (1873 – 1933).

1914

Livros:

1. Mathias Lima (1885–1970) - *Sol do Coração*. 1.ª ed. Porto: Companhia Portuguesa – Publica-se com retrato (desenho) de Mathias Lima, apenas em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

2. Ignasi de Loyola Ribera i Rovira - *Corrandes Populares*. 1.ª ed. Barcelona: Imprenta Rafols – Publica-se com aplicação na capa da cercadura vegetalista do ex-libris do autor, criado ca. 1911, ausentes os rostos infantis no medalhão central – que agora é preenchido pelos caracteres do título. Ilustração direta.

3. Sousa Costa - *Excêntricos. Contos*. 2.ª ed. ampliada. Lisboa: Clássica Editora – Publica-se com capa ilustrada através do momento de suicídio por enforcamento de “José Afonso de Albuquerque”²⁹⁸, personagem de “Excêntricos”, o conto inicial. A figura do suicida define-se com empenho apurado e expressivo, num cenário de biblioteca, composto por uma estante de livros em pano de fundo, dada em contorno simples. Ilustração direta.

4. Ignasi de Loyola Ribera i Rovira - *O Génio Peninsular*. 1.ª Ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e com aplicação na capa da cercadura vegetalista do ex-libris do autor, criado ca. 1911, ausentes os rostos infantis no medalhão central – que agora é preenchido pelos caracteres do título. Ilustração direta e indireta.

Periódicos:

- A Águia. Série II, Porto, n.º 25, janeiro, extratexto: Maria (costurando); n.º 26, fevereiro, extratexto: Madona (Maternidade – Rosa Carneiro com bebé, provavelmente Carlos, visto que o desenho a sanguínea é de 1901, um ano depois do seu nascimento); n.º 27, março, extratexto: Antero de Quental; n.º 30, junho, extratexto: Cristo, Rachel e A Janela; n.º 31, julho, extratexto: A Inglesinha e Dois Amigos; n.º 33, setembro, extratexto: Autorretrato; n.º 34, outubro, extratexto: Estudo.

- A Labareda. 1914: em carta de 7 de abril, endereçada a Eugénio de Castro, demonstra intenção de lhe desenhar um retrato e anuncia ligação à revista literária *A Labareda*, projetada e dirigida por Narciso de Azevedo, Soares Lopes e Manuel de Azevedo. Solicitou a Eugénio de Castro um soneto para publicação no primeiro número desta revista – em junho, o primeiro número de *A Labareda* publicou o soneto “Na Via Appia”, do poeta coimbrão²⁹⁹.

1915

Livros:

1. Aarão de Lacerda (1890–1947) - *Da Ironia, do Riso, da Caricatura. Ensaio estético*. 1.ª ed. Porto: Edição do Autor – Publica-se com o ex-libris do autor: busto escultórico, mãos em sentido tributário³⁰⁰ – similares às da capa de “Poeira”, de 1910-1911 – e a inscrição latina “Ars fons meae vitae”; e dois extratextos, “creança rindo” – registo infantil – e “Inglesinha”-rostro feminino anteriormente publicado no n.º 31 da II Série da revista *A Águia*, em julho de 1914 e no n.º Espécimen da revista *Contemporânea*, em 1915 – correspondentes à temática

²⁹⁸ “(...) Subiu a cadeira de couro e lançou a corda à trave. Fez um nó corredio, cuja anilha enfiou no pescoço. E empurrando com o pé a cadeira que tombou, ficou a oscilar, suspenso no espaço. Os olhos dilataram-se-lhe como se fossem projetar-se no teto. O rosto congestionou-se-lhe, tomou uma expressão d’assombro ou d’horror. Abriu a boca contorcida, d’onde a língua pendeu mais rôxa do que a pétala emurchecida d’um lírio (...)” – cf. COSTA, Sousa – *Excêntricos. Contos*. 2.ª Edição ampliada. Lisboa: Livraria Clássica editora, 1914, pp. 28 e 29.

²⁹⁹ PONTES, J.M. da Cruz – *Ob. cit.* (1997), p. 18.

³⁰⁰ “(...) Mãos que traçou erguem-se para uma cabeça grega, simbolizando o gesto na heráldica em causa, o “Ars fons meae vitae” divisa do autor (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), pp. 50 e 51.

abordada no corpo textual desta conferência. Ilustração direta.

2. António Correia de Oliveira - *A Minha Terra*³⁰¹. I - *Caminhos*. 1.^a ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 9 ilustrações, 5 no corpo textual: 1 - perfil feminino pensativo (similar à atitude do ex-libris da Renascença Portuguesa), de técnica apurada; 2 – três rostos de bebés (dois sombreados e um contornado); 3 – Cruzeiro com sombra projetada, de técnica apurada; 4 – Mendigo sentado, de técnica apurada; 5 – Rosto de bebé, de técnica apurada, que prima pela luminosidade. 4 Extratextos: 1 – Maternidade, de técnica apurada (linha rápida e expressiva); 2 – Mendigo em movimento, de técnica apurada; 3 – Panorama diluído de caminho rodeado por motivos arbóreos (pinheiral), técnica aguada; 4 – Bebê sentado, de técnica mista (linhas rápidas, esfumado e mancha aguada). Ilustração direta

3. António Correia de Oliveira – II. *Auto do Anno Novo*. 1.^a ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 10 ilustrações, 5 no corpo textual: 1 – Mão envolta emergente de neblina, de técnica apurada; 2 – Objetos de cozinha rural (utensílios de uma masseira; peneiras e taleigos de farinha), com volume criado através de linhas paralelas e zonas de cruzamento linear em malha; 3 – “hóstia em chamas”, técnica depurada, com linha livre e ondulante; 4 – João e Maria, de técnica apurada; 5 – Nau, de técnica simples. 5 Extratextos: 1 – Roda de Crianças, de técnica simples e depurada; 2 – Thereza peneirando na masseira, de técnica apurada; 3 – “janeiro” à porta, de técnica apurada; 4 – Theresa e Maria, rezando, de técnica apurada; 5 – Maternidade, de técnica apurada. Ilustração direta.

4. Visconde de Vila Moura – *António Nobre. Seu génio e sua obra*. 1.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa - Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e o retrato (desenho) de António Nobre, como complemento gráfico da capa. Ilustração direta.

Ex-libris individual:

Primeira referência ao ex-libris de Aarão de Lacerda, publicado no seu ensaio estético *Da Ironia, do Riso e da Caricatura* (vd. acima **Livros**, n.º 1).

Vinheta:

Insera-se neste período, de ca. de 1915, alguma epistolografia trocada entre António Sérgio (1883-1969) e Álvaro Pinto – ambos compatriotas de António Carneiro no movimento da Renascença Portuguesa –, onde se regista um pedido a Álvaro Pinto, para que interceda diante de António Carneiro, com vista à criação gráfica de uma hipotética vinheta para Sérgio. Um grafismo cujo lema seria “trabalho e autonomia”³⁰², com a finalidade de ilustrar as primeiras páginas de todos os números da “Biblioteca de Educação”, e os seus fundamentos. Uma ramificação conceptual e bibliográfica, promovida por António Sérgio dentro da Renascença Portuguesa – note-se também, que todo o volume editorial desta biblioteca educativa, difundiu nas suas páginas, o ex-libris institucional da Renascença Portuguesa.

Periódicos:

- **A Águia**. Série II, Porto: n.º 39, março, extratexto: António Nobre; n.º 40, abril, extratexto: Um aspeto da catedral de Curitiba e Estudo; n.º 41, maio, extratexto: Estudo; n.º 42, junho, extratexto: Maria; n.º 43, julho, extratexto: Sorriso; n.º 45, setembro, extratexto: Eça de Queiroz; n.º 46, outubro, extratexto: Almeida Garrett; n.º 47, novembro, extratexto: Rafael Bordalo Pinheiro; n.º 48, dezembro, extratexto: José Pereira de Sampaio (Bruno).

- **Atlântida**. Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil. Lisboa (1915–1921): Vol. I, n.º 2, extratexto: Ilustração do poema “Anunciação”.

- **Contemporânea**. Lisboa (1915–1926): Ano I, n.º Espécimen, extratexto: A Inglezinha (busto feminino sorridente, difundido anteriormente em julho de 1914, no n.º 31 da II Série da revista *A Águia* e em 1915, na 1.^a edição do ensaio estético de Aarão de Lacerda, *Da Ironia, do Riso e da Caricatura*).

³⁰¹ “(...) Regresso à terra (...) eco algo popularizado do movimento da geração de 90 (...) “A minha terra” é o esforço (...) de António Carneiro como ilustrador publicado, cerca de oitenta desenhos de qualidade regular, acordados ao tema da poesia – na sua alegria como na sua tristeza, e sobretudo, na sua humildade (...)” – cf. Idem-*Ibidem*, p. 54.

³⁰² Acerca desta epistolografia - vd. FERNANDES, Rogério – *Cartas de António Sérgio a Álvaro Pinto. 1911-1919*. Lisboa: Ocidente, 1972.

Projeto não editado:

“A mão de Deus embalando o mundo”, carvão de 54 x 39 cm, pertença da C.O.A.C. Última ilustração para o n.º II - *Auto do Anno Novo de A Minha Terra*, de António Correia de Oliveira, recusado pelo autor da poesia e pelo editor. Mão de força expressiva, com traços carregados, envolta em aura de linhas circulares que embala um berço sobre uma rocha – simbolicamente, a terra e o seu destino. Recusado em carta de 23 de novembro de 1915 - de António Correia de Oliveira para António Carneiro – onde o grafismo é referido pelo poeta como um elemento estranho, de aspeto “tétrico”³⁰³, díspar da poesia a ilustrar.

1916**Livros:**

1. António Arroyo (1856–1934) - A viagem de Antero de Quental à América do Norte. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e com o retrato (desenho) de Joaquim de Almeida Negrão (companheiro de Antero de Quental na viagem narrada, retratado através de uma fotografia de 1870) apenso em extratexto como meio gráfico de conhecimento de personagem abordada. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“(…) A António Carneiro, / do velho amigo e admirador, / Lisboa 25/9/16 / António Arroyo”.

2. Em parceria com o Visconde de Vila Moura - Grandes de Portugal. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e 23 retratos desenhados, em extratexto, das personalidades artísticas e literárias evocadas no álbum (Garrett; Herculano; Castilho; Soares de Passos; Camilo; Antero de Quental; João de Deus; Rafael Bordalo Pinheiro; Oliveira Martins; Eça de Queiroz; Soares dos Reis; Teixeira de Queiroz; Guerra Junqueiro; Gomes Leal; Fialho d’Almeida; António Nobre; Senna Freitas; Columbano; Silva Pinto; Teixeira Lopes; Ramalho Ortigão; Eugénio de Castro; Raúl Brandão). Ilustração direta.

3. António Correia de Oliveira - A Minha Terra. V – D’Aquém e d’Além Ondas. 1.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 19 ilustrações, 11 no corpo textual: 1 – Ramo de pinheiro, de técnica linear depurada; 2 – Paisagem subtil, de técnica depurada; 3 – Mulher de idade avançada carregando lenha, de técnica depurada; 4 – arrumo de lenha e livro (de poesia) aberto, de técnica depurada; 5 – “Os pequenitos da Azenha”, técnica depurada, com linhas rápidas; 6 – Vista de bordo, de técnica depurada (aplica profundidade com linhas leves); 7 – Criança prostrada, de técnica depurada (contorno linear); 8 - Candeia, de técnica depurada; 9 – Ramo de serpol, de técnica depurada; 10 – “Vista do brasil” (rochedos do Rio de Janeiro), de técnica depurada; 11 – Registo infantil (rapariga), de técnica depurada. 8 Extratextos: 1 – Farol de Esposende (Paisagem com fortaleza no topo de montanha e caravela em plano recuado, em ligação aos Descobrimentos), de simplicidade e independência linear; 2 – Apontamento de pinheiral, de técnica depurada; 3 – Registo feminino, em trabalho de técnica apurada; 4 – Cena interior (mulher escrevendo carta), de técnica apurada; 5 – Mulher costurando, de técnica apurada (técnica mista, com o negro do carvão aplicado no vestuário, a tonalidade sanguínea nos braços e rosto); 6 – Saudade (esposa com visão de Manoel, marido emigrado)³⁰⁴, com técnica apurada, sombria; 7 – Homem escrevendo (possível retrato de António Correia de Oliveira), de técnica apurada, linha larga e tonalidades mistas, entre carvão e sanguínea; 8 – Rosto prostrado sobre as mãos, reflexivo de sofrimento, com técnica apurada. Ilustração direta.

4. António Correia de Oliveira – VI. Do Meu Quintal. 1.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 28 ilustrações, 25 no corpo textual: 1 – Muros do quintal (paisagem montanhosa que se contempla à entrada de uma quinta – a de António Correia de Oliveira, em Belinho), com técnica depurada; 2 – Sementeira ao nascer do sol, de técnica depurada; 3 – Molho de Espigas, de técnica depurada; 4 – Forno de pão, de técnica depurada (cruzamento de linhas em malha); 5 – A hostia (elevada por duas mãos – ato de transubstanciação), de técnica depurada; 6 – Paisagem montanhosa, de técnica depurada,

³⁰³ FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), pp. 54 e 57.

³⁰⁴ “(...) Mulher do emigrado que assim escreve para além das ondas, figura de saudade humilde, é, no poeta como no desenhador, um símbolo dessa terra de sacrifício e de mísera, fatal aceitação (...)” – cf. *Idem – Ibidem*, p. 54.

pureza de linha; 7 – Anunciação – primavera (andorinhas sobrevoam motivo arquitetónico), de técnica depurada; 8 – Relógio em torre sineira, de técnica depurada; 9 – Pomar, de técnica depurada; 10 – “Caldo dos pobres”, de técnica depurada; 11 – Ramo de laranjeira, de técnica depurada; 12 – Cravos em beiral, de técnica depurada; 13 – “Herva da Fortuna” (motivo botânico), de técnica depurada; 14 – Madressilva (motivo floral), de técnica depurada; 15 – Os martírios (motivo floral), de técnica depurada; 16 – As boas noites (motivo floral), de técnica depurada; 17 – As saudades (motivo floral), de técnica depurada; 18 – “Os perfumes” (motivo floral – rosas e cravos), de técnica depurada; 19 – Goivos (motivo floral), de técnica depurada; 20 – “Senhora da Estrela” (registro mariano), técnica depurada; 21 – Cavalgada, formas diluídas em linha pura e ondulada – técnica depurada; 22 – Busto feminino, de técnica apurada; 23 – Cabeça prostrada sobre a mão, de técnica apurada; 24 – “Lua medianeira” (beijo da sombra e da luz – da Morte e da Vida), de técnica depurada; 25 – Ramo de planta, de técnica depurada. 3 Extratextos: 1 – Semeador, de técnica apurada (com rudeza e diluição de formas entre sombra e aguada); 2 – Maternidade (momento de refeição), de técnica apurada (geometrização de alguns pormenores); 3 – Sol derruba os monstros da noite (Anjos caídos), de técnica depurada. Ilustração direta.

5. António Correia de Oliveira – VII. Os Namorados. 1.ª ed. Lisboa, Paris, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 19 ilustrações, 14 no corpo textual: 1 – “Putti”, de técnica depurada; 2 – Aurora sobre motivo montanhoso, de técnica depurada; 3 – Sino com revoada de aves, de técnica depurada; 4 – Ninho sobre ramo, de técnica depurada; 5 – Bilha, de técnica depurada; 6 – Cerejas, de técnica depurada; 7 – Igreja, de técnica depurada; 8 – Motivo floral, de técnica depurada; 9 – Rosto feminino em descanso, de técnica apurada; 10 – Registro de oração, de técnica apurada; 11 – Motivo floral, de técnica depurada; 12 – Vaso com cravo, de técnica depurada; 13 – Açucena (motivo floral); 14 – Erguer da lua em caminho pontuado por dois pinheiros, de técnica depurada. 5 Extratextos: 1 - Dois registos femininos, de técnica apurada; 2 – Topo de igreja perceptível em plano recuado perante meio florestal, de técnica apurada (carvão e sanguínea); 3 – Casal com utensílios de trabalho, de técnica apurada (negro do carvão com tonalidade de sanguínea); 4 – Bebê iluminado, de técnica apurada; 5 – Contemplação entre casal no trabalho, de técnica apurada (carvão e sanguínea). Ilustração direta.

6. António Correia de Oliveira – IX. Um Lenço de Cantigas. 1.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 26 ilustrações, 15 no corpo textual: 1 – Pássaros em ramo, de técnica depurada (cruzamento de linha em malha); 2 – Luminosidade lunar, entre paisagem de montanhas e 3 motivos arbóreos, de linha independente, proliferando paralelamente; 3 – “Os filhos do povo”, de técnica apurada; 4 – Berço embalado por mão, de técnica depurada; 5 – Pássaros, de técnica depurada; 6 – “Fiandeira”, de técnica apurada; 7 – Arvoredo sombrio, de técnica apurada; 8 – Relógio solar, de técnica depurada; 9 – “Tamborileiros”, de técnica depurada; 10 – “Senhora dos Remédios”, de técnica depurada (linha paralela e cruzamentos em malha quadrangular); 11 – Rosto feminino com lenço, prostrado sobre beiral, de técnica apurada; 12 – “Mó”, de técnica depurada; 13 – “Pobre aleijadinho”, de técnica apurada; 14 – “Roseira” (Cantigas do lenço), de técnica depurada; 15 – Casa com arvoredo, de técnica depurada. 11 extratextos: 1 – “Aurora (personificada em figura feminina) entre o arvoredo”, de técnica depurada; 2 – Lenço de namorados, de técnica depurada; 3 – Rosto feminino chorando com lenço, de técnica apurada; 4 – “Despedida”, de técnica apurada; 5 – Mulher com malmequer, de técnica apurada; 6 – O mineiro, de técnica apurada; 7 – “Rendeiro”, de técnica apurada; 8 – “Viúva”, de técnica apurada; 9 – “Criado”, de técnica apurada; 10 – Mulher com candeia, de técnica apurada; 11 – Pássaros em movimento circular, perante mão que acena com lenço, de técnica depurada. Ilustração direta.

7. António Correia de Oliveira – VIII. Auto de junho. 2.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 23 ilustrações, 15 no corpo textual: 1 – Cravo (motivo floral), de técnica depurada; 2 – Cravo de orientação frontal, de técnica depurada; 3 – Mãos colocando aliança (Santo António e o seu protetorado do matrimónio), de técnica depurada; 4 – Coração em chamas, de técnica depurada; 5 – Cravos fechados, de técnica depurada; 6 – Ambiente festivo, de técnica depurada; 7 – Pomba suportada por uma mão, de técnica depurada; 8 – Pássaros esvoaçantes (andorinhas), de técnica depurada; 9 – Ramo de cravos, de técnica depurada; 10 – Ninho, de técnica depurada; 11 – “Rosmaninho”, de técnica depurada (repetição do extratexto n.º 1); 12 – Cravos fechados, de técnica depurada; 13 – “Rosmaninho”, de técnica depurada (repetição do motivo n.º 11); 14 – Duas pombas (uma delas nimbada), de técnica depurada; 15 – Sino com pombas esvoaçantes, de

técnica depurada. 8 Extratextos: 1 – “Rosmaninho”, de técnica depurada; 2 – São João Batista, Santo António de Lisboa e São Pedro Apóstolo (possível cópia de gravura), de técnica depurada; 3 – “Santo António e Maria de Jesus”, de técnica depurada; 4 – São Pedro a pescar, de técnica depurada; 5 – Santo António, de técnica depurada; 6 – “Virgem do Leite”, de técnica depurada; 7 – São João Batista e Santo António de Lisboa, confiando a chave do Cristianismo a São Pedro Apóstolo, de técnica depurada; 8 – “Namorados”, de técnica depurada. Ilustração direta.

Periódicos:

- **A Águia.** Série II, Porto: n.º 49, janeiro, extratexto: Guerra Junqueiro; n.º 50, fevereiro, extratexto: Sorrindo; n.º 52-54, abril-junho, extratexto: A Guerra³⁰⁵; n.º 55, julho, extratexto: Estudo; n.º 56-57, agosto-setembro, extratexto: Joaquim de Almeida Negrão; n.º 58-60, outubro-dezembro, extratexto: Retrato e Retrato.

- **Atlântida.** Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil. Lisboa: Vol. II, n.º 6, extratexto: Conselheiro Rodrigues Alves (Presidente do Estado de São Paulo – Brasil); Vol. III, n.º 10, extratexto: Bernardino Machado (Presidente da República Portuguesa); Vol. III, n.º 11, extratexto: Augusto Soares (Ministro dos Negócios Estrangeiros) e Gastão da Cunha (Embaixador do Brasil); Vol. III, n.º 12, extratexto: Olavo Bilac (retratado de perfil).

- **Gente Lusa.** Arquivo de Letras e Artes. Série I, Praia da Granja (1916-1917): n.º 1, janeiro; extratexto: Camilo Castelo Branco (usado em 1910 para postal, acompanha o texto “O Maior de todos”, da autoria do próprio Camilo); n.º 2, fevereiro, extratexto: Manuel Laranjeira (acompanha texto do médico e pensador feirense); n.º 4, maio, extratexto: A Ronda (roda de elementos femininos sob linhas onduladas).

1916 - 1917

Periódicos:

- **Gente Lusa.** Arquivo de Letras e Artes. Série II, Praia da Granja (1916-1917): (na ausência de datação, dada a periodicidade mensal que a revista apresentava supõe-se o início da 2.ª série apenas em 1917): n.º 2, extratexto: Eça de Queiroz (acompanha texto acerca do escritor).

1917

Livros:

1. Manoel de Sousa Pinto (1880–1934) - *Sete Dansas de La Bilbaínita*. 1.ª ed. Granja: Praia da Granja – Publica-se com retrato (desenho a sanguínea) de *Nati Alvarez* – “*La Bilbaínita*” – apenso em extratexto como documento gráfico laudatório da bailarina, cuja performance é o objeto da narrativa. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“Pertence a António Carneiro / Lisboa 1917 abril 27 / Manoel de Sousa Pinto”.

2. Olavo Bilac (1865–1918) - *Bocage*. 1.ª ed. Porto: Renascença – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa, um retrato (desenho) de Bocage aplicado na capa e um retrato (desenho) de Olavo Bilac, apenso em extratexto, como complemento gráfico. Ilustração direta e indireta.

3. Visconde de Vila Moura - *As Cinzas de Camilo. Notas e Documentos*. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e um retrato (desenho), apenso em extratexto, dedicado a Camilo Castelo Branco, vulto central do texto. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“Ao meu querido colaborador e grande artista, com a maior admiração e amizade / V. de Vila Moura / Ancêde, 917”.

4. Arlindo Varela (1865–1934) - *Escritos literários e políticos de J. M. Latino Coelho: Fernão de Magalhães*. 1.ª ed. Lisboa: Santos e Vieira – Publica-se com o retrato (desenho)

³⁰⁵ “(...) Simplesmente um corvo empoleirado numa caveira (...) nenhum ódio ao “inimigo”: apenas um discreto horror à guerra, a todas as guerras (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit* (1973), p.35.

de José Maria Latino Coelho, apenso em extratexto, recordando postumamente esta figura na reedição de um dos seus estudos. Ilustração direta.

5. Visconde de Vila Moura - *Fialho d'Almeida*. 1.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e um retrato (desenho) de Fialho de Almeida, aplicado em extratexto no capítulo “Cuba e Vila de Frades” deste memorial. Ilustração direta.

6. António Barradas (1887–1954) e Alberto Saavedra (1895–1995) - *Fialho de Almeida*. In *Memoriam*. 1.^a ed. Porto: (s/n.) – Publica-se com o mesmo retrato da obra supracitada de Vila Moura, apenso em extratexto no capítulo “A morte do solitário de Vila de Frades”. Ilustração direta.

7. Aa. Vv. - *Álbum de Desenhos. Em benefício do Asilo Portuense de Mendicidade*. 1.^a ed. Porto: (s/n.) – Publica-se com desenho, em extratexto, de idosa em ato alimentar. Participa conjuntamente com outros artistas, denotando-se o seu interesse face às vicissitudes sociais que o rodeiam. Ilustração direta.

8. António Correia de Oliveira - *A Minha Terra. X - Cartas ao vento*. 1.^a ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com 31 ilustrações, 23 no corpo textual: 1 – Secretária de António Correia de Oliveira, concebida por profusão de linhas paralelas entre si; 2 – Perfil feminino em leitura, de técnica depurada; 3 – (Noite) perfil feminino, de linhas circulares e oblíquas, de técnica depurada; 4 – “De altos montes”, de técnica apurada; 5 – Frutos, pão e vasilha, de técnica depurada; 6 – Rosto de Cristo, de técnica apurada (anteriormente publicado no n.º 30 da II Série da revista *A Águia* – junho de 1914); 7 – Missal com página representativa da Crucificação, de técnica depurada; 8 – Apontamento citadino e portuário, de técnica depurada; 9 – (Noite) perfil feminino, de técnica depurada, com cruzamento de linhas em malha; 10 – “Leitura”, de técnica apurada; 11 – Cesto com pano de linho, novelo e agulha, de técnica depurada; 12 – Rosto pensativo (esfera reflexiva do ex-libris da Renascença Portuguesa), de técnica apurada; 13 – Candeia, de técnica depurada; 14 – Colmeia e abelhas, de técnica depurada; 15 – Andorinhas, de técnica depurada; 16 – Dois rapazes, de técnica depurada; 17 – Rapaz de pé, com “mota de pau”, de técnica depurada; 18 – O mesmo rapaz sentado, de técnica depurada; 19 – Rapaz com chapéu de abas, de técnica depurada; 20 – Rapaz sentado com “mota de pau”, de técnica depurada; 21 – Aglomerado de crianças em degraus de pelourinho (futuro da raça portuguesa), de técnica depurada; 22 – Retrato de António Correia de Oliveira, de perfil, debruçado em atitude de escrita, de técnica apurada. 9 Extratextos: 1 – Retrato de António Correia de Oliveira, com hábito monacal, de técnica apurada (linhas paralelas fortes e expressivas); 2 – Motivo arboreo, envolto em ventania, de técnica depurada (linha rápida); 3 – “A noite” (máscara feminina com candeia), de técnica apurada; 4 – Figura feminina com caminho em plano recuado, de técnica apurada; 5 – “Amparo paternal”, de técnica apurada (mista: carvão, sanguínea e aguada); 6 – Mulher trabalhando em Bandeira Nacional, de técnica apurada; 7 – “O que a noite diz”, de técnica apurada; 8 – “Filho pródigo”; 9 – “Retorno do filho pródigo”, de técnica apurada. Ilustração direta.

9. António Correia de Oliveira - *A Minha terra. I Caminhos*. 2.^a ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com as mesmas 9 ilustrações da 1.^a edição, de 1915. Ilustração direta.

10. António Correia de Oliveira - *II Auto do Anno Novo*. 2.^a ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves – Publica-se com as mesmas 10 ilustrações da 1.^a edição, de 1915.

Ex-libris:

Numa carta de 5 de junho endereçada a Eugénio de Castro, A. C. envia um desenho solicitado por António Vasconcelos para ex-libris da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em correspondência posterior (de 1 de agosto), trocada com o amigo, refere-se o gosto do encomendante perante o grafismo expedido, adotado em documentos oficiais e cartas da Faculdade (por ex. - carta de Eugénio de Castro a António Carneiro, de 19 de abril de 1922)³⁰⁶. Com formato circular, de técnica depurada, inspirou-se em emblema anterior, aproveitando o motivo de uma esfinge egípcia, tratando-a de forma dispar – com

³⁰⁶ PONTES, J. M. da Cruz – *Ob. cit.* (1997), p. 29.

posicionamento altivo, similar ao que aplica noutro motivo do mesmo género, em esfinge existente no Vol. IV - *A Minha Terra. Vida de Lavrador*, de António Correia de Oliveira³⁰⁷ - tributada pelos raios de sol, emanados em momento nascente / poente. Com a existência deste pormenor em plano recuado, dotou a composição de profundidade.

Periódicos:

- **A Águia.** Série II, Porto: n.º 67-68, julho-agosto, extratexto: Pensativa.
- **Atlântida.** Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil. Lisboa: Vol. IV, n.º 13, extratexto: Lauro Muller (Ministro das Relações Exteriores do Brasil); Vol. V, n.º 17, extratexto: Columbano e Afonso Lopes Vieira.

1918

Livros:

1. Ignasi de Loyola Ribera i Rovira: *Solitaris. Sonets*. 2.ª ed. Barcelona: Imprenta Rafols – Publica-se com o ex-libris de Ribera i Rovira, completo (cercadura vegetalista e medalhão com dois registos infantis), aplicado na capa. Ilustração direta.

2. Alberto de Oliveira (1873–1940) - *Eça de Queiroz. Páginas de Memórias*. 1.ª ed. Lisboa: Portugal – Brasil – Publica-se com 4 extratextos, complementares da índole memorialista da obra: Desenho do Monumento a Eça de Queiroz e 3 retratos (desenhos) de Eça, realizados por fotografias de 1875, 1880 e 1899. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“A António Carneiro, com um abraço do seu admirador e grato amigo (...) / Alberto d'Oliveira / Lisboa, 9 de abril 1919”.

3. António Correia de Oliveira - *Dias que passam, dias que ficam, em que dia nasceu?* (Org. de Maria de Gondarém). 1.ª ed. Lisboa: Lusitana – Publica-se com 12 ilustrações em extratextos relativos aos 12 meses do ano, caracterizados pela seleta de poemas: 1 – janeiro: Crianças abrigadas, de técnica apurada; 2 – fevereiro: “Escárnio de fevereiro”, de técnica depurada; 3 – março: Cacho de Cabeças, de técnica apurada; 4 – abril: “Mão de Deus sobre o mundo”³⁰⁸, de técnica apurada; 5 – maio: Vultos femininos, sob cenário arquitetónico religioso, de técnica apurada; 6 – junho: Ambiente festivo, de técnica apurada; 7 – julho: Cristo³⁰⁹, de técnica apurada; 8 – agosto: Mulher de pé, encostada a árvore de fruto, de técnica apurada; 9 – setembro: Figura feminina, em momento laboral, de técnica apurada; 10 – Figura feminina, em descanso, de técnica apurada; 11 – novembro: Rosto feminino, de sentido reflexivo, apoiado em mão (conceito do ex-libris da Renascença Portuguesa), de técnica apurada; 12 – dezembro: “Nascimento de Cristo – Ressurgimento de Portugal”³¹⁰, de técnica apurada. Ilustração direta.

4. Jaime Cortesão - *Egas Moniz*. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e capa pontuada pela figura de Egas Moniz de Ribadouro, personagem central do drama, acompanhado por moldura gráfica de signos

³⁰⁷ No nosso estudo apenas analisamos a segunda edição deste número de *A Minha Terra*, datado de 1919, verificando-se também a existência e posicionamento da esfinge citada – cf. OLIVEIRA, António Correia de – *A Minha Terra. IV. Vida de Lavrador*. 2.ª ed. Paris / Lisboa / Rio de Janeiro: Liv. Aillaud e Francisco Alves, 1919, p. 9.

³⁰⁸ “(...) simbolismo de uma nuvem em forma de mão sobre flores (...)” – cf. FRANÇA, José-Agusto – Ob. cit. (1973), p. 55 – “(...) E, sobre a terra, / Sorrindo, os dedos descerra / N’um belo gesto fecundo / Abriu as mãos! / Desde então “abril” quer dizer a mão / de Deus, a abrir sobre o mundo (...)” – cf. GONDARÉM, Maria, OLIVEIRA, António Correia de - *Dias que passam, dias que ficam, em que dia nasceu?*. Lisboa: Lusitana, 1918, (s/p).

³⁰⁹ “(...) Os homens choravam ... Nisto, / julho encontrou Jesus Christo / De triste olhar, falas nobres (...)” – cf. Idem – *Ibidem*.

³¹⁰ “(...) Longe vás, negro dezembro! / Não! Perdôa! Eu vejo...Eu lembro.../ Ingrato quem te quer mal! (...) Por ti, sou livre, amo e existo: / - Ô mês em que nasceu cristo / E ressurgiu Portugal! (...)” – cf. *Ibidem*.

zoomórficos, bélicos e cruciformes. Ilustração direta.

Periódicos:

- **A Águia.** Série II, Porto: n.º 79-81, julho-setembro, extratexto: Retrato; n.º 82-84, outubro-dezembro, extratexto: Olavo Bilac.

- **Atlântida.** Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil. Lisboa: Vol. VII, n.º 25, extratexto: Mulher Portuguesa da Beira Mar; Vol. II, n.º 26, retrato colocado no corpo textual: Rodrigues Alves (colocado de perfil); sem referência de vol., n.º 31, extratexto: Nilo Peçanha (Chanceler do Brasil); Vol. VIII, n.º 32, extratexto: Cândido da Cunha Sotto Maior (grande acionista do Banco Português do Brasil).

1919

Livros:

1. Narciso de Azevedo (1888–1969) - *Rythmos da hellada*. 1.ª ed. Vila Nova de Gaia: Tip. 5 de Outubro – Publica-se com perfil masculino (de Narciso de Azevedo) inserido em espaço circular, acompanhado por inscrição latina, apenso em extratexto (paralelismo com moeda / medalha da Antiguidade Clássica)³¹¹. Ilustração direta e indireta.

2. Alberto de Oliveira - *Prosa e Verso. Páginas escolhidas*. Tomo I. 1.ª ed. Porto, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand, Livraria Chardron e Francisco Alves – Publica-se com retrato (desenho) de Alberto de Oliveira, a partir de fotografia de 1892, apenso em extratexto, como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“A António Carneiro com um abraço de despedida de Alb.^{to}. D’Oliveira. / Lisboa 1926”.

3. António Botto (1897–1959) - *Cantares*. 1.ª ed. Lisboa: Tip. Anuário Comercial – Publica-se com 7 ilustrações em extratexto, representativas de estados de espírito associados à poesia e géneros de composição musical invocados na obra: “O Fado” – guitarrista coimbrão³¹², de técnica apurada; “Adeus” – figura feminina, em momento de despedida³¹³; “Cantiga-Volta” – figura feminina, contemplativa e saudosista³¹⁴, de técnica apurada; “Canção Magvada” – perfil feminino, com rosto apoiado, contempla paisagem fluvial e casario³¹⁵, em plano recuado, de técnica apurada; “Qve Tristeza” – figura feminina, sentada, com rosto apoiado - conceito saudosista³¹⁶ e meditativo do ex-libris da Renascença, de 1911 – (registo anteriormente difundido em outubro-dezembro de 1916, no n.º 58-60 da II Série da revista *A Águia*), em atitude de recolhimento e tristeza, de técnica apurada; “Ultima Esperança” – rosto feminino, em atitude sôfrega³¹⁷, de técnica apurada; “Trovas ao meu amor” – elemento feminino, em momento de leitura intimista³¹⁸, de técnica apurada. Ilustração direta.

4. Jaime Cortesão - *Egas Moniz*. 2.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa; capa pontuada pela figura de Egas Moniz de

³¹¹ “(...) Narciso de Azevedo, em forma de medalhão, conveniente ao volume de “Ritmos da Hélada” (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 49.

³¹² “(...) Ilustrações (...) esposam o sentido dos versos, desde um “Fado” entendido em termos coimbrãos (...)” – cf. França, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p.55 – “(...) A uma guitarra abraçado, / Quantas vezes te cantei, / Ó triste canção do fado (...)” – cf. BOTTO, António – *Cantares*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial, 1919, (s/p).

³¹³ “(...) Mulher acenando com um braço que é sombra de carne e de lenço já (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p.55 – “(...) Levanta o teu lenço branco, / Quero vê-lo tremulando: / E apanha com elle os beijos / E os ais que eu te for mandando (...)” – cf. BOTTO, António – *Ob. cit.* (1919), (s/p).

³¹⁴ “(...) Eu ausente e tu ausente, / Eu de ti e tu de mim / Saudade quando me deixas / Ausência quando tens fim? / Meus olhos andam molhados (...)” – cf. Idem – *Ibidem*.

³¹⁵ “(...) Ó rio que vaes correndo / Alegrementemente a cantar, / Um dia longe de tudo, / De saudade hás de chorar (...)” – cf. *Ibidem*.

³¹⁶ “(...) Se soubesses como sofre / Meu peito longe do teu!... / - Que tristeza ter saudades / D’alguém que nos esqueceu (...)” – cf. *Ibidem*.

³¹⁷ “(...) Não vês meus olhos a chorar?! / É a minha ultima esperança que se vae enterrar (...)” – cf. *Ibidem*.

³¹⁸ “(...) Veem folhinhas de cravo / Na carta que me mandaste; / Serão folhas? Serão beijos, / Ou lágrimas que choraste? (...)” - cf. *Ibidem*.

Ribadouro, personagem central do drama, acompanhado por moldura gráfica, de signos zoomórficos, bélicos e cruciformes. Na contracapa, existe figura masculina de indumentária bélica, não assinada, mas que poderá atribuir-se a A.C. devido à exclusividade artística que teve nesta obra. Ilustração direta.

5. Raúl Brandão (1867–1930) - *Memórias. Jan. 1910 – Jun. 1910. Vol. I. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa* – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e 3 retratos (desenhos) em extratexto: Eça de Queiroz; Gomes Leal e Oliveira Martins (retratos já usados em *Grandes de Portugal*, de 1916) - personalidades integrantes da alegorização histórica e memorialista que Raúl Brandão explora na narrativa. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“(...) Homenagem da Renascença Portuguesa (...)”.

6. Raúl Brandão - *Memórias. Jan. 1910 – Jun. 1910. Vol. I. 2.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa* – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e repete apenas 2 retratos (desenhos), em extratexto, da 1.ª edição, mas em ordem invertida – Primeiramente surge Oliveira Martins e depois Gomes Leal (o retrato de Eça, de perfil, com monóculo, foi substituído nesta 2.ª edição por fotografia parisiense do escritor). Ilustração direta.

7. António Correia de Oliveira - *A minha Terra. III - À Lareira. 2.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves* – Publica-se com 15 ilustrações, 11 no corpo textual: 1 - Brasas, de técnica depurada; 2 – Fogo com lenha, de técnica depurada; 3 – Virgem com Menino, de técnica depurada; 4 – Motivo arbóreo caído, de técnica depurada; 5 – Bailado de “moças em roda”, de técnica depurada (motivo próximo de outra roda de elementos femininos, sob o termo “Ronda”, publicado em 1916, no n.º 4 da revista *Gente Lusa*); 6 – Torre sineira, envolta por aves esvoaçantes, de técnica depurada; 7 – Motivo arbóreo (árvore de fruto), de técnica depurada; 8 – Motivo paisagista bélico, de técnica depurada; 9 – Enxada, de técnica depurada; 10 – Naus, de técnica depurada; 11 – Apontamento de mãos, de técnica depurada. 4 extratextos: 1 – Alegoria feminina da Noite, de técnica depurada; 2 – Motivo familiar, à lareira, de técnica depurada; 3 – Pastor, de técnica depurada; 4 – Figura masculina, saudosista, à lareira, de técnica depurada. Ilustração direta.

8. António Correia de Oliveira - *IV - Vida de Lavrador. 2.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves* – Publica-se com 12 ilustrações, 7 no corpo textual: 1 – Utensílios agrícolas, de técnica depurada; 2 – Esfinge, de técnica depurada; 3 – Arado, de técnica depurada; 4 – Rebanho, de técnica depurada; 5 – Canastro, de técnica depurada; 6 – “Casa de lavrador”, de técnica depurada; 7 – Exemplar canino, à entrada de residência, de técnica depurada. E 5 extratextos: 1 – Lavrador, pela aurora (saída para laborar com o nascimento do sol), de técnica depurada; 2 – Registo de lavoura, com fundo paisagista próximo de complexo religioso, de técnica depurada; 3 – Lavrador atitude orante, no término do trabalho, de técnica depurada; 4 – Paisagem residencial, de técnica depurada; 5 – Maternidade, de técnica depurada. Ilustração direta.

9. António Correia de Oliveira - *V – D’Aquém e d’Além Ondas. 2.ª ed. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand, Livraria Chardron e Francisco Alves* – Publica-se com as mesmas 19 ilustrações da 1.ª edição, de 1916. Ilustração direta.

10. António Correia de Oliveira - *VI - Do Meu Quintal. 2.ª ed. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand* - Publica-se com 24 ilustrações. Reduziram-se 4 grafismos no corpo textual (13 – “Herva da Fortuna”; 14 – Madressilva; 15 – Os Martírios; 19 – Goivos) relativamente à 1.ª edição, de 1916, mantendo-se os mesmos extratextos. Ilustração direta.

11. António Correia de Oliveira - *VII - Os Namorados. 2.ª ed. Porto, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand, Livraria Chardron e Francisco Alves* – Publica-se com as mesmas 19 ilustrações da 1.ª edição, de 1916. Ilustração direta.

12. António Correia de Oliveira - *IX - Um Lenço de Cantigas. 2.ª ed. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand* – Publica-se com 25 ilustrações. Reduziu-se 1 grafismo no corpo textual (14 – Roseira – Cantigas do lenço) relativamente à 1.ª edição, de 1916, mantendo-se os mesmos extratextos. Ilustração direta.

13. António Correia de Oliveira - *VIII - Auto de junho. 3.ª ed. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand* – Publica-se com 18 ilustrações. Reduziram-se 5 grafismos no corpo textual (3 – Mãos colocando aliança; 4 – Coração em chamas; 7 – Pomba pousada sobre uma mão; 8 – Pássaros esvoaçantes; 14 - Duas pombas) relativamente à 2.ª edição, de 1916, mantendo-se os mesmos extratextos – os grafismos com os n.ºs 1; 3; 4; 5; 6; 7 e 8 perdem a subscrição “A.”.

Carneiro o fez”, que existia na edição anterior. Ilustração direta.

Postal:

Ca. de 1919 – até 1921- edita-se no Porto, por F. Barbosa, um postal ilustrado com grafismo da autoria de António Carneiro, cuja composição pictórica se intitula “A torre”. Existindo alguns exemplares em depósito no arquivo de material gráfico da B.P.M.P.³¹⁹.

Periódicos:

- **A Águia.** Série II, Porto: n.º 85-87, janeiro-março, extratextos: Retratos; n.º 91-93, julho-setembro, extratexto: Desenho.
- **Atlântida.** Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil. Lisboa: Sem referência de vol., n.º 33 e 34, extratexto: Gastão da Cunha (repete retrato publicado, em 1916, no n.º 11 do vol. III desta revista) e retrato no corpo textual: Rodrigues Alves (repete retrato publicado, em 1918, no n.º 26 do vol. VII desta revista).

1920

Livros:

1. Joaquim Freitas Gonçalves (1871–1943) - Heine. Intermezzo Lírico. 1.ª ed. Porto: Tip. Costa Carregal – Publica-se com retrato (desenho) de Heinrich Heine, poeta e jornalista alemão traduzido e referenciado por Joaquim Freitas Gonçalves – denotando possível conhecimento e inspiração em retrato a óleo, de 1831, de Moritz Oppenheim (1800-1882). Ilustração indireta.

2. D. João de Castro (1871–1955) - Jesus³²⁰. 2.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa; um retrato (desenho) de João de Castro, apenso em extratexto como complemento gráfico; e 4 ilustrações, também em extratexto, de episódios abordados: 1 – “Jesus e o Guerreiro”, com Cristo deitado e guerreiro a cavalo³²¹, de técnica apurada; 2 – “Jesus e Magdalena”, com Cristo sentado em pedra e Maria Madalena no chão³²², ambos absortos, pontuados no fundo por ligeiro grafismo que indica uma árvore, de técnica apurada; 3 – “A Louca”, com Maria Madalena prostrada no solo, com a Crucificação em plano recuado, realçada pela claridade lumínica - lua³²³ -, de técnica apurada; 4 – “Voz de além túmulo”, figura emergente de laje, Cristo, dirige-se assertivamente à Humanidade (em ambiência distinta, Cristo repete atitude e posicionamento anatómico da ilustração correspondente ao mês de julho, da agenda *Dias que passam dias que ficam. Em que dia nasceu*, de 1918)³²⁴. Ilustração direta e indireta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“A António Carneiro, / Grande e querido artista / O seu admirador / João de Castro / Lisboa-

³¹⁹ Vd. B.P.M.P. cotas: MA – António Carneiro – 14 e M-AF3579.

³²⁰ “(...) O poema Jesus ressurge sem ter perdido um só dos valores (...) a figura enorme do Galileu combate naturalmente as paixões aviltantes e bárbaras, e ergue-se benéfica, radiosa e casta como luz (...) diviniza-se na mais alta expressão da humanidade. E assim no-lo retrata esse mestre incomparável que é António Carneiro nos desenhos com que ilustra alguns dos poemas (...)” – cf. BRANDÃO, Júlio – *Poetas e Prosadores. À margem dos livros*. Primeira série. Braga, Porto: Livraria Cruz, 1923, pp. 161 e 162.

³²¹ “(...) Súbito parece-lhe um cavaleiro moço e bello (...) vae passando com um séquito de legionários que o aclamam (...)” – cf. CASTRO, D. João de – *Jesus*. 2.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1920, p.25.

³²² “(...) Sob uma linda palmeira adolescente, com Magdalena aos pés, Jesus divaga (...) olhos errantes, enevoados de sonhos (...)” –cf. Idem – *Ibidem*, p. 59.

³²³ “(...) Num morro selvagem, onde os blocos de rocha, entre a vegetação áspera, parecem craneos emergindo da terra (...) perfilam-se as cruces dos três supliciados (...) voz de Magdalena: (...) a lua deu mais luz (...) e eu que o vi pregado em uma cruz (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 75 e 93.

³²⁴ “(...) Num ermo, em volta de uma laje fendida e quasi desconjuntada (...) dois grupos de homens (...) todos tentam abafar, com o seu apaixonado clamor, a voz de perdão e de concórdia de que Jesus manda à humanidade da treva do seu túmulo (...) como uma columna de fumo aromático, essa voz sobrenatural sobe (...)” – cf. *Ibidem*, p. 101 – “(...) O seu Jesus (...) erguendo-se do túmulo (...) como um fantasma demais lembrado de Greco (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 52.

Março, 1920”.

Periódicos:

- **Ilustração Portuguesa.** Série II, Lisboa: n.º 772, dezembro, corpo textual: retrato de J. M. Latino Coelho, agregado a artigo intitulado “Vida Literária” (retratística difundida, em 1917, na primeira edição de *Fernão de Magalhães*).

1921

Livros:

1. Teixeira de Pascoaes - O Bailado. 1.ª ed. Porto, Lisboa, Coimbra, Rio de Janeiro: **Lumen** – Publica-se com retrato (desenho) de Teixeira de Pascoaes – executado em encontro pessoal, no Porto³²⁵ – apenso, por iniciativa de A. C., em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“(…) Ao (...) grande e glorioso artista, António Carneiro (...) seu admirador e amigo Teixeira de Pascoaes / Amarante Nov. 1921”.

2. Artur Leitão (1874–1971) - A Pátria em Êxtase. 1.ª ed. Porto, Lisboa, Coimbra, Rio de Janeiro: **Lumen** – Publica-se com grafismo de capa, composto por moldura gráfica retangular, cujo programa central apresenta duas mãos - de execução depurada – erguidas para plano superior, segurando, em pose solene, um símbolo nimbado (coração / pão) que derrama gotículas³²⁶. Ilustração direta.

Periódicos:

- **A Águia.** Série II, Porto: n.º 112-114, julho, extratextos: Estudos.

1922

Livros:

1. Carlos Babo (1882–1957) - Amor Perfeito. 1.ª ed. Lisboa: Portugal - Brasil – Publica-se com capa pontuada por busto com graciosidade feminil. Ilustração direta.

2. Francisco Tavares de Proença - F. A. de Oliveira Feijão. O Professor. O Cirurgião. O Homem do Mundo. O Lavrador. 1.ª ed. Porto: Tip. Costa Carregal³²⁷ – Publica-se com capa, retratística apensa e programa gráfico de ilustração.

Capa: Registo arbóreo centralizado, próximo da elegância *Art Nouveau*, que se funde com o plano inferior da moldura gráfica.

Página de rosto interior: Medalha de Condecoração / Menção honrosa.

Retratística em extratexto: 1 – D. Carlos (O. Feijão, Médico da Câmara Real); 2 – O Professor Oliveira Feijão (corpo inteiro, com indumentária académica); 3 – Oliveira Feijão, aos 16 anos; 4 – Oliveira Feijão, aos 20 anos; 5 – Oliveira Feijão, aos 22 anos; 6 – Oliveira Feijão, aos 24 anos; 7 – Oliveira Feijão, aos 26 anos, 1876, Preparador e Conservador do Museu de Anatomia; 8 – Príncipe Herdeiro D. Carlos; 9 – D. Carlos com o manto da ordem de Santiago; 10 – Dr. Oliveira Feijão, aos 29 anos; 11 – O lavrador Oliveira Feijão (montado a cavalo); 12 – Oliveira Feijão, aos 63 anos.

Ilustrações: Cabeçalhos paisagistas (água-forte): 1 – Vista da “Casa da Quinta da Mafarra”, de linhas marcadas e de orientação vertical; 2 - Perspetiva da “Entrada da Quinta da Mafarra”; 3 – “Paisagem da Mafarra”, uso de linhas paralelas entre si; 4 – Registo de rebanho, em momento de pasto. Planície pontuada por arvoredos, com execução depurada.

Grafismos no corpo textual: 1 – Elemento de osteologia, crânio colocado sobre dois compêndios sobrepostos; 2 – Cópia em desenho / água-forte, através de malha de cruzamento de linha, da obra de Rembrandt: “A lição de anatomia do Dr. Tulp”; 3 – Desenho

³²⁵ “(...) Em 1921 estava eu, no Porto, a tratar da publicação de *O Bailado*. Encontrando numa rua o nosso artista, falei-lhe da causa da minha estada na invicta cidade. E ele imediatamente: *Vamos ao meu atelier. Quero desenhar-lhe um retrato para o livro* (...) – cf. PASCOAES, Teixeira de – *Ob. cit.* (1953), pp 16 e 17.

³²⁶ “(...) Mãos segurando um coração que se abre, sangrando (...) “em homenagem aos heróis sem nome” (...) rescaldo da grande guerra (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p.50.

³²⁷ “(...) “In memoriam” do Professor Oliveira Feijão, de 1922, obra de luxo e devoção (...)” – cf. Idem - *Ibidem*.

de escultura, com figura masculina em torção anatómica (aplica no desenho força expressiva, à semelhança do negro de esculturas de Rodin), cuja volumetria é expressa através de malha gráfica – cruzamento de linhas; 4 – Objeto de iluminação - candeia de azeite - colocado sobre livro aberto; 5 – Espigas de milho entrelaçadas; 6 – Desenho de estatuária, com figura feminina com túnica e manto que se prolonga pelo corpo desde a cabeça; 7 – Jarro com iconografia vinícola (cacho de uvas e folhas de videira); 8 – Registo de face sob linhas depuradas e cruzamento em malha (água-forte); 9 – Jarro com flores, evidenciado pela malha gráfica de cruzamento de linhas; 10 – Objeto de iluminação, colocado sobre livro aberto (repete o motivo gráfico n.º 4).

Contracapa: Elemento de osteologia, crânio colocado sobre dois compêndios sobrepostos (repete grafismo colocado no corpo textual, n.º 1). Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“António Carneiro / Como demonstração de muita admiração pelo seu talento e muito reconhecimento pela sua preciosa colaboração n’este livro tenho o louvor de oferecer / F. Tavares Proença”.

Periódicos:

- **Ilustração Portuguesa.** Série II, Lisboa: n.º 829, janeiro, página de rosto interior: Retrato de Leonor Rosa de perfil (viúva do ator Augusto Rosa, entrevistada no interior da publicação); n.º 843, abril, corpo textual: Maternidade (bebé envolto por mãos emergentes da sombra, que o suportam no regaço), aplicada em texto tributado a António Carneiro e à graciosidade dos seus apontamentos infantis; n.º 853, junho, capa: Medalhão circular colocado sobre cruz da Ordem de Cristo, concebido com louros, envolvendo os retratos de Gago Coutinho e Sacadura Cabral – motivo honorífico, dedicado à primeira travessia aérea do Atlântico, relatada neste número da revista; n.º 858, julho, corpo textual: retrato de Cruz de Magalhães, aplicado sob o texto de sua autoria “Mistério. Ao insigne ator Eduardo Brazão”; n.º 877, dezembro, corpo textual: reprodução de quatro desenhos (“Solar dos Barrigas”, “Zé Palonço”, “Sacristão Político”, “Burro do Senhor Alcáide”), editados em 1894, atribuídos a Carneiro Júnior – momentos iniciais da carreira de António Carneiro - no memorial *Um ano depois*, dedicado a António Dias Guilhermino.

- **Contemporânea.** Lisboa: Vol. II, n.º 4-6, outubro-dezembro, extratexto: aquarela (embarcação sobre lago - possível registo de estadia brasileira, entre 1914 e 1915 - com liberdade de fatura, aguada rápida e diluída e tonalidades luminosas, princípio de modernidade próximo de alguns dos pressupostos desta revista).

1923

Livros:

1. Leonardo Coimbra (1883–1936) - Guerra Junqueiro. 1.ª ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa, retrato (desenho) de Guerra Junqueiro, de perfil, na capa e replicado em extratexto, como complemento gráfico relativo à personalidade abordada. Ilustração direta.

2. Joaquim Costa (1877–1950) - António Cândido. 1.ª ed. Porto: Imp. Portuguesa – Publica-se com retrato (desenho) de António Cândido, apenso em extratexto. Registo honorífico do vulto homenageado. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“Ao grande pintor António Carneiro, profundo analista d’almas, com a ferverosa admiração de / Joaquim Costa”.

3. Aa. Vv. - António Cândido. Echos d’uma Voz quasi Extincta. 1.ª ed. Porto: Litografia Nacional – Publica-se com o mesmo retrato (desenho) de António Cândido da obra de Joaquim Costa, apenso em extratexto. Ilustração direta.

4. Visconde de Vila Moura - António Nobre. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil – Publica-se com retrato (desenho) de António Nobre, como complemento gráfico da capa. Ilustração direta.

5. Aarão de Lacerda - Lucernas. 1.ª ed. Porto: Companhia Portuguesa Editora – Publica-se com o ex-libris (existente em *Da Ironia, do Riso e da Caricatura*, de 1915) de Aarão de Lacerda. Ilustração direta.

6. Manuel Laranjeira (1887–1912) - *Commigo. Versos d'um solitário*. 2.^a ed. Porto: Flávio Laranjeira – Publica-se retrato (desenho) de Manuel Laranjeira (anteriormente publicado em extratexto, no n.º 2, de fevereiro, da revista *Gente Lusa*), médico e pensador feirense – de feição decadentista e pessimista – apenso em extratexto, como complemento gráfico. Ilustração indireta.

7. Júlio Brandão - *Poetas e Prosadores: à margem dos livros*. Primeira série. 1.^a ed. Porto, Braga: Livraria Cruz – Publica-se tendo, no programa gráfico de capa, Camões, de barba densa, envolto pela sombra – epítome da poesia nacional – acompanhado por um vulto masculino imberbe, com chapéu de abas, que segura um livro com a inscrição “Poetas”. Ilustração direta.

Moldura gráfica:

Através de uma epístola citada por Jaime ferreira³²⁸, Guerra Junqueiro refere a sua preferência pela estética e labor ilustrativo de António Carneiro, exigindo que seja este artista, o autor de uma moldura gráfica para alguns versos de sua autoria, a publicar no jornal *O Comércio do Porto*.

Periódicos:

- **A Águia**. Série III, Porto: n.º 7, janeiro, extratexto: Teixeira de Pascoaes.

- **Ilustração Portuguesa**. Série II, Lisboa: n.º 893, março, corpo textual: retrato de Teixeira de Pascoaes (anexado, em 1921, na 1.^a edição de *O Bailado*, de Teixeira de Pascoaes), aplicado na rubrica “Figuras e Factos”.

- **Alma Nova**. III Série, Lisboa (1922–1925): n.ºs 7-9, setembro, extratexto: Cruz de Magalhães (poeta e fundador do Museu Rafael Bordalo Pinheiro³²⁹, precedentemente publicado, em julho de 1922, no n.º 858 da II Série da revista *Ilustração Portuguesa*).

1924

Livros:

1. Aarão de Lacerda - *O Fenómeno Religioso e a Simbólica. Dissertação*. 1.^a ed. Porto: Imp. Civilização – Publica-se com representação cristológica em extratexto, sob o desígnio “Cristo” (publicado em junho de 1914, no n.º 30 da II Série da revista *A Águia* e utilizado no poema “Senhor Abade novo”, da 1.^a edição, de 1917, do vol. X - *Cartas ao Vento*, col. *A Minha Terra*, de António Correia de Oliveira), como complemento gráfico da matéria analisada. Ilustração direta.

2. Manoel de Sousa Pinto - *Danças e Bailados*. 1.^a ed. Lisboa: Portugalia Editora – Publica-se com novo retrato (desenho) de Nati Alvarez, “La Bilbaínita”, definido por linhas que se cruzam em malha gráfica – posicionamento e expressão do rosto semelhantes, mas o suporte e técnica difere da representação de retratística da bailarina presente na 1.^a edição de *Sete Dansas de La Bilbaínita*, de 1917, também de Manoel de Sousa Pinto, esse dominado pela sanguínea – apenso, como extratexto, em capítulo dedicado à performance da referida. Ilustração direta.

3. Alfredo Barata da Rocha (1891–1956) - *Névoa da Flandres*. 1.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e capa composta por desenho representativo de um Cristo Crucificado, de quatro cravos. Um grafismo relacionado com a temática dos versos de guerra do autor, próximo da iconografia e do posicionamento do *Christo das trincheiras* – escultura existente na zona de combate dos Portugueses, na 1.^a Guerra Mundial - difundido em fotografia, de 1917, no n.º 5 da revista *Portugal na Guerra*. Ilustração direta.

4. Visconde de Vila Moura - *Novelística mensal*³³⁰. 1.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publicam-se todos os números das novelas mensais, com o ex-libris da Renascença Portuguesa e programa de capa, composto por um apontamento rápido de linha e malha

³²⁸ Vd. Acima **1.4 Rumos da Ilustração**, nota 90, p. 45.

³²⁹ *Alma Nova*, Série III, n.ºs 7-9: setembro de 1923, p. 108.

³³⁰ “(...) O Visconde de Vila Moura é hoje um escritor francamente contra revolucionário. A brilhantíssima série de novelas que, pelos prelos da Renascença, publicou (...) provam-no exuberantemente (...) constituem (...) análises à vida, que encontram no ilustre artista o máximo grau de síntese (...) observador admirável da vida, escolhe de preferência os seus aspetos mais soturnos para os arejar e iluminar (...) a sua série de novelas constitui pois, sem dúvida, um grande acontecimento literário (...)” – cf. *Labareda. Revista de crítica e letras*. II Série, n.ºs 1-2, Porto: janeiro-fevereiro, 1925, p. 36.

gráfica, aglutinantes de contrastes lumínicos no retratado, o autor – Visconde de Vila Moura, em possível apontamento intimista, colhido numa das estadias na sua residência em Ancêde. Novelistica: janeiro – “Pão Vermelho”; fevereiro – “Um homem de Treze Anos”; março – “Cristo de Alcácer”; abril – “Calvário de um violento”; maio – “Almas do mar”; junho – “O imaginário”; julho – “Irmã das árvores”; agosto – “Uma Família de Ibsen”; setembro e outubro – “Luz fremente”; novembro e dezembro – “Palma Mater”. Ilustração direta.

Dos exemplares pertencentes a António Carneiro, atualmente incorporados no espólio da C.O.A.C., transcrevem-se as seguintes dedicatórias manuscritas:

“Um homem de Treze Anos”: “A António Carneiro, / Artista da melhor Luz / V. de Villa Moura”

“Cristo de Alcácer”: “Ao grande Artista e meu / (...) grande amigo António Carneiro (...) / V. de Villa Moura”

“O imaginário”: “A António Carneiro, o grande pintor e amigo / Com um forte abraço (...) / V. de Villa Moura / 1924 agosto”

“Uma Família de Ibsen”: “A António Carneiro: / O grande artista, da minha eleição / V. de Villa Moura 1924”

“Luz fremente”: “A António Carneiro com um grande abraço do seu velho amigo e admirador / V. de Villa Moura”.

5. Agostinho de Campos (1870–1944) - *O Homem, a Ladeira e o Calhau. Breviário de desencanto político*. 1.^a ed. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand – Publica-se com capa ilustrada pela figura mitológica de Sísifo – grafismo rápido, de linhas movimentadas, expressivas da dureza e esforço físico de Sísifo³³¹ - que empurra uma rocha de dimensões sobre-humanas até ao cume da montanha, a qual cairá novamente – paralelismo do autor perante a política e a sociedade da época. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita: “(...) A António Carneiro, / debaixo de cuja capa escapa a seu admirador e grato amigo (...) / Agostinho de Campos”.

Periódicos:

- **A Águia**. Série III, Porto: n.º 23-24, maio-junho, extratexto: desenho (Capa de “Névoa da Flandres”); n.º 13-14, julho-agosto, extratexto: “Guerra Junqueiro”; n.º 17-18, novembro-dezembro, extratexto: Estudo (registo anteriormente publicado, em 1916, no poema “Lenços Pretos”, da 1.^a edição do vol. IX da col. *A Minha Terra*, de António Correia de Oliveira).

1925

Livros:

1. Estefânia Cabreira (1891–1977) e Oliveira Cabral (1890–1974) - *Virtudes e Heroísmos Lusíadas*. 1.^a ed. Porto: Companhia Portuguesa – Publica-se com o ex-libris “pueris amor noster”, e com a difusão no corpo textual do primeiro registo de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos Frades de São Domingos*, dedicado ao capítulo “Luis Vaz de Camões”; e “Hino da Raça”, a propósito do capítulo com o mesmo nome – alegoria à identidade nacional, com a presença de vultos desde a fundação à contemporaneidade: de Afonso Henriques a Gago Coutinho e Sacadura Cabral. Ilustração direta, com vista ao ensinamento visual dos episódios da História Pátria à mocidade portuguesa³³².

2. Visconde de Vila Moura - *As Cinzas de Camilo. Novos Documentos*. 2.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa e retrato (desenho) de Camilo Castelo Branco – anteriormente difundido na 1.^a edição de *As Cinzas de Camilo. Notas e Documentos*, de 1917 - apenso em extratexto, como complemento gráfico

³³¹ “(...) nu expressivo para (...) lenda de Sísifo contada por Agostinho de Campos (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 49 – “(...) *Sisypho*, filho de Éolo (...) condenado a rodar continuamente huma grande pedra (...) da raiz de hum monte ao alto d'elle, donde (...) tornava a cahir (...) Sísifo: O Homem social. O Monte: A vida social. A pedra: A perfeição social (...)” – cf. CAMPOS, Agostinho de – *O homem, a Ladeira e o Calhau. Breviário de desencanto político*. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1924, p. 7.

³³² “(...) tivemos também muito em vista (...) proporcionar ensejo aos pintores da nossa Terra de darem à Mocidade Portuguesa lindas lições da História Pátria por intermédio da sua arte (...)” – cf. CABREIRA, Estefânia, CABRAL, Oliveira - *Virtudes e heroísmos lusíadas*. 1.^a Edição. Porto: Companhia Portuguesa, 1925, p.8.

consagrado à temática celebrada. Ilustração direta.

3. Visconde de Vila Moura - *Fanny Owen e Camilo*. 2.^a / 3.^a eds. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa, capa com retrato (desenho) de Fanny Owen, personagem central da narrativa, repetido em extratexto no interior da obra. José Augusto Pinto de Magalhães, personagem da história, surge retratado (desenho), anexado também em extratexto como complemento ilustrativo da trama. Ilustração direta.

4. Eça de Queiroz (1845 – 1900) – *Alves e C.^a*. 1.^a ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron - Publica-se com retrato (desenho) de Eça de Queiroz, apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

5. Eça de Queiroz – *A Capital*. 1.^a ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron – Publica-se com o mesmo retrato (desenho) de Eça de Queiroz (cf. acima, n.^o4), apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

6. Eça de Queiroz – *Conde d'Abranhos. Notas biográficas por Z. Zagallo e: A Catastrophe*. 1.^a ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron – Publica-se com o mesmo retrato (desenho) de Eça de Queiroz (cf. acima, n.^{os} 4 e 5), apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

7. Eça de Queiroz – *Correspondência*. 1.^a ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron – Publica-se com o mesmo retrato (desenho) de Eça de Queiroz (cf. acima, n.^{os} 4, 5 e 6), apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Ex-libris:

Primeira reprodução de um ex-libris com as palavras “*pueris amor noster*” – reflexivas do amor às crianças -, colocadas no interior de um coração. Ícone cujo perímetro se encontra emoldurado por uma faixa decorativa, composta iconograficamente por catorze rostos infantis de estética simples; cada um deles com expressividade facial distinta, formalizados tecnicamente através do uso de linhas rápidas.

A simbiose concebida entre a palavra e o desenho, simboliza a atividade pedagógica e editorial de Estefânia Cabreira e Oliveira Cabral, essencialmente nacionalista, historicista e direcionada para um público infantojuvenil – com labor celebrizado principalmente pela coletânea “Biblioteca dos pequeninos”, cuja maioria dos números publicados agrega em extratexto, o ex-libris da autoria de António Carneiro³³³.

Periódicos:

- **Labareda.** Revista de Crítica e Letras. Série II, Porto (1924–1926): n.^o 1-2, janeiro-fevereiro, retrato no corpo textual: Mário Beirão (retratística a tinta da china ou água-tinta, com traço diluído, largo, bastante movimentado, sintetiza a identidade do poeta em apontamento intimista – algum momento das estadias em Ancêde, na residência de Vila Moura – e acompanha, na página 15 da revista, o soneto “Córdova”, da autoria do mesmo).

1926

Livros:

1. António Sardinha (1887–1925) - *Era uma vez um Menino. Elegias Escritas*. 1.^a ed. Lisboa: Livraria Universal – Publica-se com retrato (desenho), em medalhão elíptico, de Lopo, com um ano de idade. Falecido em 1915, era filho de António Sardinha, que lhe dedica estas elegias. Ilustração direta.

2. Visconde de Vila Moura - *O Poeta da Ausência*. 1.^a ed. Porto: Renascença Portuguesa – Publica-se com o ex-libris da Renascença Portuguesa; e o perfil de Mário Beirão, diluído em sombra criada por múltiplas linhas que se entrecruzam vigorosamente³³⁴, aplicado no grafismo da capa. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

³³³ Autoria comprovada pela existência, no canto inferior direito deste ex-libris, da assinatura em monograma de António Carneiro – definida através da sobreposição das letras A e C, à maneira de Albrecht Dürer – cf. CABREIRA, Estefânia, CABRAL, Oliveira – *Ob. cit.* (1925), p. 4.

³³⁴ “(...) A sucessão de linhas, que no papel se justapunham, era, na sua caprichosa ondulação, como um fluído, como uma chama crepitante e indefinida (...)” – cf. *Ocidente. Revista Portuguesa*. vol. 16, n.^{os} 45 – 48, Lisboa: janeiro a abril de 1942, p. 487.

“Ao grande pintor e amigo António Carneiro / Homenagem do seu grande admirador e amigo / V. de Vila Moura”.

3. Eça de Queiroz – A Capital. 2.^a ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron – Publica-se com o mesmo retrato (desenho) de Eça de Queiroz (vd. acima, **Livros**, n.^{os} 4, 5, 6 e 7 - 1925), apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Ilustração não editada – agregada a manuscrito:

Capa com desenho a tinta da China sobre papel - acompanhado da inscrição “Belinho/29 Ago. 1926” – aplicada num soneto manuscrito de António Correia de Oliveira - **Capela Nova: Soneto (que por amor de Deus e das pobres costureirinhas) a senhora Marquesa de Ficalho mandou escrever ao poeta António Correia d’Oliveira). Para o seu alicerce, numa “casa de trabalho”, este grão de areia. Belinho**³³⁵.

Periódicos:

- **A Águia**. Série III, Porto: n.º 43-48, janeiro-junho, extratexto: *Camões lendo “Os Lusíadas” aos Frades de São Domingos*; n.º 49-54, julho-dezembro, extratexto: “Hora Fremente”.

1927

Livros:

1. Manuel da Silva Gaio (1860–1934) - O Santo. 1.^a ed. Coimbra: Imp. da Universidade de Coimbra – Publica-se com capa representativa de São Francisco³³⁶, pregando aos pássaros com lobos uivantes. Letras capitulares: 1 – P: vista depurada de basílica de Assis; 2 – N: Pássaros; 3 – O: enrolamentos fitomórficos; 4 – N: Pássaros; 5 – O: enrolamentos fitomórficos; 6 – P: vista depurada da basílica de Assis; 7 – E: nuvem resplandecente.

Cabeçalhos gráficos: 1 – Mãos cruzadas com chagas; 2 – Aurora com pássaros esvoaçantes, em vale pontuado por três colunas, possivelmente jónicas; 3 – Pássaros em voo e pousados perante cesto de fruta; 4 – Repete o motivo das mãos cruzadas com chagas; 5 – Rosto de Cristo com nimbo cruciforme; 6 – Lobo e cordeiro; 7 – Pássaros envoltos em nuvem.

Ilustração no corpo textual: 1 – São Francisco de Assis, com mão direita em posição de bênção, capuz sobre a cabeça próximo de coluna (tapa o fuste com o corpo, observa-se apenas o capitel sobre a cabeça) e pássaros no céu³³⁷. Profusão de traços curtos e paralelos entre si; 2 – Coluna e gotícula resplandecente - interior de espaço religioso (São Francisco no porto ou reminiscência italiana); 3 – Estigmatização de São Francisco³³⁸, de linhas curtas e paralelas entre si; 4 – Cristo crucificado, cujo lenho de suplício, em forma de T – similar ao Tau, um atributo Franciscano utilizado como assinatura da Ordem dos Frades Menores, por influência Antonina - não possui o ramo superior. Ladeado por elementos da hierarquia celeste³³⁹, Cristo, nimbadado e com as suas cinco chagas corporais visíveis, surge no primeiro plano de uma iconografia habitualmente difundida em iluminuras e ilustrações de fólhos religiosos, cartilhas de missa e missais. Estética comum ao artista, desde os primórdios da sua infância e estadia na S.C.M.P., onde copiou com afinco ilustrações religiosas; 5 – São Francisco com capuz, em atitude reflexiva, enquanto caminha por escadório; 6 - Coluna e gotícula resplandecente - interior de espaço religioso (repete motivo n.º 2). Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

³³⁵ Vd. B.P.M.P. cota: MA – António Carneiro – 35.

³³⁶ “(...) O Santo de Manuel da Silva Gaio (...) figura de São Francisco de Assis se impõe com notável simplicidade (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 50.

³³⁷ “(...) Entre as mortas / Estátuas do portal / Uma havia porém que, / Logo ao vê-la / Se me afigurou viva, / Como se ela não fora apenas obra escultural (...) / Pedra dum tal condão de vida (...) / Baixava o sol e entanto / Cobriam bandos de aves a ruína / - Chamadas pelo encanto daquela voz divina (...)” – cf. GAIO, Manuel da Silva – *O Santo*. Coimbra: Imp. da Universidade de Coimbra, 1927, pp. 16, 17 e 19.

³³⁸ “(...) Até que aquele santo calor / No corpo exangue / Me abrisse as chagas do redentor / e convertesse as minhas trementes, / Mirradas mãos / - Por seus estigmas – Em dois ardentes / fachos cristãos (...)” – cf. *Idem-Ibidem*, p. 35.

³³⁹ “(...) Crucificado mas ressurgido (...) / Com suas cinco / Mortificadas / Chagas carnaes (...) / Cercado de anjos e potestades / Profetas, santos / Que eram neblinas de claridades / -Formas e mantos (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 41 e 42.

“Ao grande colaborador António Carneiro, of.^{ce} com o mais vivo reconhecimento do seu velho admirador e amigo / Manuel da Silva Gayo / Coimbra – 16 de agosto de 1927”.

2. Leonardo Coimbra – São Francisco de Assis. Visão franciscana da vida. 1.^a ed. Porto: Maranus – Publica-se com um grafismo figurativo de São Francisco de Assis, em extratexto, envolto por andorinhas – iconografia análoga ao episódio franciscano da pregação aos pássaros. Com qualidade de desenho, esta composição constitui um contributo gráfico de ilustração direta ao conteúdo concebido por Leonardo Coimbra³⁴⁰.

Periódicos:

- **A Águia.** Série III, Porto: n.º 55-57, janeiro-março, extratexto: Estudo de figura de Camões sentado, para a 1.^a versão de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos Frades de S. Domingos*; n.º 60, outubro-dezembro, extratexto: abril.

1928

Livros:

1. Joaquim Freitas Gonçalves - O Natal. 1.^a ed. Porto: Tip. Costa Carregal – Publica-se com 11 ilustrações no corpo textual, de dimensão reduzida: 1 – Fogueira³⁴¹, cuja chama, consumada através de linhas leves e ondulantes, emana de um conjunto de pedaços de madeira sobrepostos. Apontamento pictórico de notória simplificação formal; 2 – Pormenor de azevinho, de simplicidade linear; 3 – Triângulo (de ferrinhos) e Pandeiro, instrumentos musicais contornados³⁴²; 4 – Coração resplandecente, analogia ao amor familiar³⁴³. Grafismo contornado; 5 – Campanário com escadório, de tímpano triangular e duas arcadas quebradas, com sinos³⁴⁴, de técnica depurada; 6 – “Os Sinos”: Quatro sinos a rebate³⁴⁵ – o primeiro deles, decorado com um signo circular resplandecente e o segundo, com um ícone cruciforme; os restantes, não apresentam iconografia decorativa -, formalizados com pureza de linhas curtas; 7 – Menino Jesus – segurando faixa com a expressão “Gloria in excelsis deo”³⁴⁶, técnica depurada; 8 – Pinhões e piorra de quatro faces (rapa), com as letras “D” e “R”³⁴⁷, definidos sob

³⁴⁰ “(...) Corre os caminhos da Itália (...) levando andorinhas nos braços, como se fôra um beiral de aquecido e jubiloso lar (...) fazendo em sua volta um halo de paz e de ternura (...)” – cf. COIMBRA, Leonardo – *São Francisco de Assis. Visão franciscana da vida*. Porto: Maranus, 1927, p.21.

³⁴¹ O fogo, elemento obrigatório para o aquecimento habitacional e iluminação, durante a tradicional ceia natalícia: “(...) Pelas casas / Brilha a luz em cada fresta, / Nas lareiras ardem brasas, / Pelas mesas reina a festa (...)” – cf. GONÇALVES, Joaquim Freitas – *O Natal*. Porto: Tip. Costa Carregal, 1928, p. 23.

³⁴² Simbolismo às tradicionais cantigas de “Boas festas”, típicas da época Natalícia. Melodias simples, interpretadas de porta em porta, por crianças ou adultos, principalmente no meio aldeão português: “(...) E na rua, a pequenada, / Lobrigando a luz nas festas / Canta ao som dos ferrinhos: / - “Vimos dar as Bôas-festas” (...)” – cf. *Idem-Ibidem*, p. 20.

³⁴³ “(...) Mesa em festa! E por sobre ela / E no meio a scintilar, / Como um braseiro de amôr, / Rubro, o Coração do Lar! (...) / Fazendo da casa um templo / E da mesa altar de amôr (...)” – cf. *Ibidem*, p. 21.

³⁴⁴ Referência à solenidade da tradicional “Missa do galo”. Celebração da Natividade, anunciada pelo rebate dos sinos – presentes no campanário concebido por António Carneiro: “(...) E na igreja do povoado / Toca o sino. Que será? / Nem batismo nem noivado / E êle a chamar para lá! / Tange o sino alegremente (...) / - Nasceu Deus-Omnipotente! (...) / Toda a igreja resplandece / Na doce Missa do Galo (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 23 e 25.

³⁴⁵ “(...) Tocam, tinem / E retinem / Sinos / Finos (...) / No ar vôam / E rebôam (...) / Timbres finos / Cristalinos / No ar vibram / E se libram, / Como aves / A voar (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 27 e 28.

³⁴⁶ Grafismo de estética similar à morfologia das habituais esculturas de imaginária religiosa, representativas do nascimento de Jesus: “(...) Nasceu o Deus-menino (...) / Tão tenro do corpinho / Sem camisinhas de renda / Nem um só lençol de linho! (...)” / Entretanto que alegria / Vai da terra até ao Céu! / Cantemos também co’os anjos: / - Glória in excelsis Deo! (...)” – cf. *Ibidem*, pp. 30 e 34.

³⁴⁷ “Jogo do rapa”, associado ao serão natalício: “(...) Finda a ceia, (...) / Houve cantos infantis, / Jogos e danças de roda (...) / E a pinhões o incerto Rapa / Que mal deixa, logo tira (...)” – cf. *Ibidem*, p. 51.

contorno; 9 – Candeia de azeite³⁴⁸, de técnica depurada (utensílio representado sobre um livro, com maior intensidade de tratamento na 1.ª edição de *F. A. de Oliveira Feijão*, de Francisco Tavares de Proença, em 1922); 10 – “Oração do Ano-Novo”: Mãos contornadas, em posição orante³⁴⁹; 11 – Pinheiro de Natal, com vela acesa no topo³⁵⁰, de técnica depurada. Ilustração direta.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“A António Carneiro: (...) Personificação de amizade pureza e talento / Em 23-XII1928 / Com toda a amizade / Joaquim Freitas Gonçalves”.

Periódicos:

- **A Águia.** Série IV, Porto: Registam-se as últimas ilustrações de sua autoria publicadas na IV Série da revista *A Águia*: n.º 1-2, janeiro-abril, extratexto: estudo da figura de Camões, de pé - esboço preparatório para a 2.ª versão de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos Frades de São Domingos*; n.º 3, junho, extratexto: “Convalescente” - Maria registada em recolhimento, provocado por doença.

- **Portucale.** Vol. I, Porto (1928–1966): n.º 4, julho-agosto, corpo textual: retrato de Rocha Peixoto (desenho a três quartos), inserido na rubrica “Vária”, com texto intitulado “Rocha Peixoto”, dedicado à sua personalidade e legado laboral.

Projeto não editado:

Apreciador fervoroso de Dante Alighieri, de “problematizações metafísicas e aventuras humanas”, desde o início dos anos 20 que A. C. desejava ilustrar, à imagem de grandes mestres seculares da pintura universal, a *Divina Comédia* - uma obra literária que citava frequentemente, em leituras íntimas aos seus amigos. Com a construção da sua “cela artística”, direcionou a fase final da década de 20 para esboçar livremente, através da fluidez da mancha da água-tinta / aguarela e do “fumo” do carvão, um programa pictórico para traduzir formalmente a profundidade da obra. Deixou um núcleo de desenhos de estudo, 42 no total, iniciados neste ano e interrompidos com a morte em 1930 - com vigor e carga psíquica profunda, em torno da primeira parte do poema, *O Inferno*.

1929

Livros:

1. Estefânia Cabreira e Oliveira Cabral - Canções do amor à terra. Biblioteca dos Pequeninos, n.º 24 - 1.ª ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade – Publica-se com o ex-libris “Pueris amor noster”, de ca. 1925, com a capa pontuada por “maternidade”, executada a aguarela ou técnica aguada, livre e próxima da ambiência de Carrière. Em conjunto com o filho, Carlos – desenhos no corpo textual – ilustra a obra com 6 extratextos³⁵¹, de temática laboral e meio rural: 1 – Registro masculino em ação laboral³⁵², de traços vinculados e técnica apurada; 2 – Mulher com cesto de frutos após apanha de uma árvore, que surge no segundo plano através de registro rápido, técnica apurada; 3 – Fiandeira de linho, de técnica apurada; 4 – Cena interior, de técnica apurada; 5 – Registro feminino em vindima, de técnica apurada; 6 – Possível colocação de Teixeira de Pascoaes orante diante de um pão. Aproxima o poeta, pela indumentária e atitude, a um sacerdote³⁵³. Ilustração direta.

³⁴⁸ Objeto de iluminação: “(...) E a luz é sempre bem-vinda, / De Deus Filha bem-fazeja, / Mãe do Amôr, do Bem Irmã! (...)” – cf. *Ibidem*, p. 46.

³⁴⁹ “(...) Todo aquele que tem crença / Reentre em si, ajoelhe e peça (...)” – cf. *Ibidem*, p. 47.

³⁵⁰ “(...) Uma luz, a luz mais alta, / Onde menos se chegava, / De entre todas era a última / Que na árvore restava (...)” – cf. GONÇALVES, Joaquim Freitas – *Ob. cit.* (1928), p. 47.

³⁵¹ “(...) “Hors-textes” representando figuras e cenas populares, nunca compostas em termos de um pitoresco que carneiro (ao contrário de Malhoa e seus contemporâneos naturalistas) ignora ou que o afligem pela superficialidade do sentimento (...)” – cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. cit.* (1973), p. 54.

³⁵² “(...) Cavador apoiado no cabo da sua enxada, velho seco olhando o longe, tem uma estranha dignidade de “raça”, para além da ideologia literária (...)” – cf. *Idem-Ibidem*.

³⁵³ “(...) Padre (que parece um retrato de Teixeira de Pascoaes) abençoando o pão à mesa (...) recolhimento em que religião e terra (ou Terra) formam um todo único, de altura telúrica (...)” – cf. *Ibidem*.

Do exemplar pertencente a António Carneiro, atualmente incorporado no espólio da C.O.A.C., transcreve-se a seguinte dedicatória manuscrita:

“À Memória do grande e saudoso amigo António Carneiro, para o seu museu oferecem / Estefânia Cabreira (Lagos-Faro) e Oliveira Cabral (Leça)”.

2. Aa. Vv. - *In Memoriam de João da Rocha. Sep. de Portucale*, vol. II, 1929. 1.^a ed. Porto: Portucale – Publica-se com capa pontuada pelo retrato (desenho copiado de fotografia, de 1906) de João da Rocha, que se repete no interior em extratexto. Reprodução em extratexto de capa da revista “Límia” – dirigida pelo homenageado - publicada pela 1.^a vez em 1911, da autoria de António Carneiro. Ilustração direta.

3. Cândido Guerreiro (1871–1953) - *Promontório Sacro*. 1.^a ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade – Publica-se com extratexto agregado à temática do 11.º poema, “O Altitude”, com dominicano colocado em colina elevada³⁵⁴, graficamente desenvolvido através do uso de linhas paralelas entre si na criação de volumetria. A. C. participa conjuntamente com vários artistas. Ilustração direta.

4. Eça de Queiroz – *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. 1.^a ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron – Publica-se com o mesmo retrato (desenho) de Eça de Queiroz (vd. acima, **Livros**, n.ºs 4, 5, 6 e 7 – 1925 – n.º 3 - 1926), apenso em extratexto como complemento gráfico. Ilustração indireta.

Periódicos:

- **Revista Internacional. O Soneto Neo Latino.** Vila Nova de Famalicão (1929–1933). Iniciou-se a publicação, em Famalicão, desta revista de dimensão internacional com a presença do estudo de Camões, de pé, recitando “Os Lusíadas” – estudo para a 2.^a versão de *Camões lendo “Os Lusíadas” aos Frades de São Domingos* - como programa gráfico de capa, acompanhado por citação de soneto do poeta: “Se ao canto dei a voz, dei a alma ao pranto, e dando a penna à mão, esta, só parte das minhas tristes penas escreveu”.

- **Portucale.** Vol. II, Porto: n.º 8, março-abril, extratexto: retrato de João da Rocha, copiado de fotografia de 1906, e reprodução da capa da revista “Límia”. Publicação de homenagem a João da Rocha originária da edição individual – separata - do seu *In Memoriam* (n.º 2 dos registos literários, supracitados em 1929); n.º 12, novembro-dezembro, corpo textual: retrato de J. M. Latino Coelho, inserido no artigo intitulado “Latino Coelho em seu bairro” (desenho publicado em extratexto, no ano de 1917, na 1.^a edição de *Fernão de Magalhães*; e em dezembro de 1920, no corpo textual do n.º 772 da II Série da *Ilustração Portuguesa*).

2.3.2 Síntese interpretativa

No contexto artístico inerente ao levantamento efetuado de cerca de quatro décadas de ligação às artes gráficas, a obra de António Carneiro demonstra um posicionamento próprio, resultante de convergências e contrastes perante o meio envolvente.

Partindo do panorama geral para a especificidade, num momento historiográfico de mudança, envolto em “nevroses” externas e internas revela-se em simultâneo o homem-artista que assistiu e conviveu serenamente com a conflitualidade de monárquicos face a republicanos, e respondeu à evolução de

³⁵⁴ “(...) Se, ao menos, nesta inóspita colina, / À hora do crepúsculo, dorida, / plangesse a voz do sino duma ermida, toda branquinha, humilde e pequenina, / (...) E eu fosse o melancólico ermitão, / Duma ermidinha assim, fora do mundo... / Então sozinho, altivo, sobre-humano (...)” – cf. GUERREIRO, Cândido – *Promontório Sacro*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1929, (s/p).

estéticas “humoristas” e modernistas com um traço pessoal e original, em todos os seus pensamentos e realizações.

Enquanto a maioria nacional se comprazia em assuntos quotidianos e problemáticas materialistas, António Carneiro manteve um ritmo pautado pelas afeições do seu universo interior. Absorto na sua arte, a par de uma pintura superior mas recusada pelo público dos salões, o cariz de desenhista virtuoso proporcionou-lhe, através do domínio de técnicas diversificadas – lápis, carvão, sanguínea, pastel e água-forte³⁵⁵ - , uma das práticas artísticas mais espontâneas e regulares de todo o seu percurso: a ilustração. Face aos contemporâneos que encaravam esta área como um processo comercial, este criador ultrapassou esse limite e encontrou nesta manifestação uma forma de prolongamento dos seus desígnios e convergências pessoais.

Conhecido pela ligação intrínseca que aplicava ao recolhimento criativo, o estudo da sua ilustração, representa também um verdadeiro documento da sua desenvoltura biográfica e de perceção real do relacionamento e simbiose de princípios que mantinha com as personalidades, amigos pessoais (poetas, prosadores, pensadores, ensaístas, jornalistas, historiadores ou filósofos), que o cercaram em todas as áreas geográficas e movimentos culturais, e que lhe permitiram o desenvolvimento do seu ideário simbólico. Uma relação que neste nosso trabalho se acentua, não só pelo cruzamento entre o momento biográfico e a regularidade laboral como ilustrador, mas sobretudo, através de um levantamento complementar de dedicatórias manuscritas inéditas, apostas em alguns dos exemplares das obras ilustradas pertencentes em vida ao artista – atualmente no arquivo da C.O.A.C. - oferecidos pelos próprios escritores. Um reforço da sua ligação permanente à ilustração pela via da amizade, pelo gosto da literatura, correspondência e abertura estética que os temas lhe proporcionavam.

Profundo nas suas realizações gráficas, por convites ou mesmo por iniciativa pessoal, os seus desígnios plásticos editados permitem perceber a variedade e incontestável contributo para a ascensão e originalidade da sua arte, diante do

³⁵⁵ “(...) Espalhavam-se pelas paredes do seu estúdio (...) os mais heterogêneos primores do seu talento: quadros a óleo, pastel, aguarela, água-tinta, sanguínea, carvão, esboços, águas-fortes (...)” – cf. *O Tripeiro*. VII Série, ano XII, n.º 9, Porto: setembro de 1972, p. 256.

panorama contemporâneo – com influxos regulares dos grafismos e conceitos de Carrière³⁵⁶, da cultura e desenho erudito dos Pré-Rafaelitas ingleses e da elegância *Art Nouveau*³⁵⁷. No ato ilustrativo publicado, pela condição de múltiplo implícita nesta atividade, perpetuou e democratizou a sua obra no tempo e no espaço, alcançou públicos variados, distantes da elitização dos salões e encontrou um lugar sempre muito mais disponível para iconografias e ensaios de liberdades técnicas que apreciava plenamente, mas que o posicionamento e compromisso de encomenda de boa parte da sua pintura (como a ocupação na retratística) não lhe consentiam explorar nas telas.

Com uma estética própria, a sua ilustração englobou não só a aplicação de retratística apensa em extratexto de autores (ausente de correspondência textual, usado apenas como método de nobilitação de volumes - ilustração indireta), ou personagens participantes das narrativas³⁵⁸, mas sobretudo inseriu temas e signos simbólicos interpretativos, que lhe agradavam muito em particular. Desse modo surgiu a recorrente aplicação de reminiscências das origens, de um quotidiano proletário³⁵⁹ e rural que privilegiava³⁶⁰, o uso de mãos como veículo transmissor de estados de alma³⁶¹, apontamentos paisagistas³⁶², cercaduras vegetalistas³⁶³, arvoredos e árvores isoladas³⁶⁴,

³⁵⁶ “(...) Sensibilidade ardente, inteligência lúcida, paixão e lógica (...)” – cf. SÉALLIES, Gabriel – *Eugène Carrière. L’homme et l’artiste*. Paris: Edouard Pellatan, 1901, p.53.

³⁵⁷ “(...) Nos desenhos de ilustração que não sejam retratos aproveitados para esse fim, sente-se os Pré-Rafaelitas e o dramatismo meigo de Carrière. Também neste género de trabalhos está o espírito Neorromântico da Arte Nova (...)” – cf. ALVES, João – *Ob. cit.* (1972), p. 64.

³⁵⁸ Como acontece, por exemplo, nos registos de *Fanny Owen* e *José Augusto Pinto de Magalhães*, em *Fanny Owen e Camilo*, de 1925.

³⁵⁹ “(...) Sombras nobres, ainda os fantasmas da miséria que ilustram alguns poemas que tirou da natureza sofredora, pacientíssima, deste povo de melancólicos (...)” – cf. VILA MOURA, Visconde de – *Ob. cit.* (1931), p. 37.

³⁶⁰ Motivos frequentes nas poesias de João de Deus (publicadas entre 1911-1912); nos elementos das três edições analisadas da coleção *A Minha Terra*, de António Correia de Oliveira (editados entre 1916–1919); ou na participação no *Álbum de Desenhos em Benefício do Asilo Português de Mendicidade* (1917).

³⁶¹ Verificado em posicionamento tempestuoso na capa de *O Pinheiro Exilado* (1908) e *Serão Inquieto* (1910); de oração na capa de *Alma Religiosa* (1910); de tributo na capa de *Poeira* (1910-1911) - repetido no ex-libris de Aarão de Lacerda (ca.1915).

³⁶² Com realce para os cabeçalhos gráficos representativos da *Quinta da Mafarra* publicados em *F. A. de Oliveira Feijão. O Professor. O Cirurgião. O Homem do mundo. O lavrador* (1922); ou o simples apontamento de vista da *Basílica de Assis*, na letra capitular “P”, aplicada no corpo textual de *O Santo* (1927).

³⁶³ Ex-libris de I. Ribera y Rovira, de ca. 1911.

³⁶⁴ Verificados na capa de *Tentações de Sam Frei Gil* (1908); ilustração de *O Pinheiro Exilado* (1908); ou capa de *F. A. de Oliveira Feijão. O Professor. O Cirurgião. O Homem do mundo. O lavrador* (1922).

graciosidade e sentimentalismo feminil³⁶⁵, maternidades³⁶⁶, registos infantis³⁶⁷ (apontamentos de retratística e sínteses gráficas do quotidiano lúdico das crianças), religiosidade (com grafismos de profissão cultual e iconografias Cristológica, Mariana, Franciscana e Dominicana)³⁶⁸, ambiências soturnas³⁶⁹, idílios, mitologia ou momentos alegóricos³⁷⁰.

Em consonância com a faceta de galeria de divulgação de esboços e desenhos inéditos que a ilustração lhe propiciou – principalmente na vertente relacionada com o periodismo e os movimentos literários e editoriais que dirigiu, como o caso da *Renascença Portuguesa* – o percurso constante de António Carneiro na ilustração direta de programas textuais desenvolveu-se estilisticamente através de paralelos programáticos. Com o levantamento analítico efetuado, percebe-se a dualidade frequente entre composições de maior apuro, virtuosismo técnico, tridimensionalidade (algumas de teor académico, com grande rigor de proporção, como o caso da figura mitológica de *Anteu*, aplicada na capa do poema de João de Barros, publicado em 1912 com o mesmo nome do gigante) e luminosidade projetada, preenchidas por sombreados profusamente manchados; e outros programas mais vertiginosos, depurados, simplistas ou desenvolvidos com interesse de expressividade³⁷¹, movimento e libertação linear. Alguns deles primando pelo uso de linha de contorno³⁷², sem preenchimento tonal ou constituídos apenas por pequenas

³⁶⁵ Graciosidade feminina que mantém no grafismo do cartaz *Conselho d'amigo* (1910), para Adriano Ramos Pinto; e promove no programa de ilustração de *Cantares* (1919); ou na capa de *Amor Perfeito* (1922).

³⁶⁶ Com realce para a capa de *Canções do Amor à terra* (1929).

³⁶⁷ Como exemplifica o registo em formato elítico de *Lopo*, em *Era uma vez um menino* (1926).

³⁶⁸ Como acontece em *Poesias Religiosas* (1912), *A minha terra: VIII – Auto de junho* (1916), *O Santo* (1927) ou em *Anunciação*, para um poema da autoria de Augusto Gil (1873–1929), publicada no n.º 2, de 1915, da *Revista Atlântida*.

³⁶⁹ Como acontece nas atmosféricas molduras gráficas interpretativas de *Jesus dos Mundos. Visão do Cometa Halley*, publicado no n.º 212, de 1910, da revista *Ilustração Portuguesa*.

³⁷⁰ Como a utilização da esfinge no ex-libris da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1917), repetida em *A minha terra: IV – Vida de Lavrador* (1919); o uso da lira / harpa na ilustração do conto *A Sombra de Perfis Suaves* (1903); ou a capa da revista *Límia* (1910).

³⁷¹ Uma diferença de paradigma e evolução estética perceptível através do contraponto entre o rigor clássico da capa de *Anteu*, de 1912, e o teor quase expressionista do rochedo, da montanha e da definição do movimento e tensão corporal de *Sísifo* - signos constituídos por múltiplas linhas e sombreados rápidos, aplicados na capa de 1924 de um breviário de desencanto político de Agostinho de Campos: *O homem, a ladeira e o calhau*.

³⁷² “(...) só em raros trabalhos decorativos ou ilustrativos nós podemos encontrar o artista servindo-se da pureza da linha, ou melhor, dos contornos, para fixar a forma, para exprimir a ideia (...)” – cf. *Ocidente. Revista Portuguesa*. vol. 16, n.ºs 45 – 48, Lisboa: janeiro a abril de 1942, p. 487.

gradações de traço curto, ausentes de sobreposição, nas iconografias constituídas³⁷³.

³⁷³ Uma tipologia de apontamento que existe, por exemplo, em resposta a alguns poemas infantis de João de Deus, entre 1911 e 1912; e predomina na totalidade do programa plástico de *O Natal*, de Joaquim Freitas Gonçalves, executado em 1928.

Conclusão

Tendo em conta o grande número de obras que o artista realizou no campo da ilustração, perante os pressupostos globais que envolvem o estudo de uma área tão ampla, decorrente principalmente da articulação e estímulo recíproco de dois grandes vetores criativos humanos, a Arte e a Literatura, é óbvio que o universo específico de António Carneiro não se encontra totalmente explorado. Com o nosso modesto trabalho, procurámos, dentro dos limites deste momento académico, criar uma perceção global da frequência, relevância, variedade e identidade estilística que o processo de ilustração constituiu no percurso do artista, processo que, apesar de referenciado, é ainda sugerido por alguns analistas como meramente secundário.

Abordámos a circunstância, o homem e a obra, no caso de um dos artistas portugueses que melhor expressa a sua personalidade através das criações. Situando Carneiro no contexto específico da passagem do séc. XIX para o séc. XX, a referência geral à época, às influências, e principalmente aos locais e relacionamentos na base geral da sua produção, permite-nos uma perspetiva geral das fontes de origem da sua ilustração e, conseqüentemente, da forma como ela se torna uma das disciplinas mais regulares de todo o seu intenso labor.

Com o levantamento que efetuámos comprova-se a importância real que esta atividade representou para António Carneiro. Pudemos assistir a toda uma evolução que se iniciou na ingenuidade caricatural da sua juventude e culminou com a metafísica simbólica da sua maturidade; identificámos os ícones permanentes, os contrastes e convergências, as técnicas, os estilos, os estudos, os avanços, a receção do público, a regularidade editorial e sobretudo a envolvência e as personalidades mais constantes no fomento da sua ilustração.

Apesar das adversidades e vicissitudes que um estudo deste género comporta, perante a grandiosidade e importância do tema, pensamos ter construído, dentro do possível e ainda que longe da exaustividade, um documentário histórico com importância. Um registo da época, das

personalidades e dos momentos basilares para o estudo global do contraste estético da ilustração de António Carneiro com o momento contemporâneo português; e a prova de como esta atividade representou, para os seus mais verdadeiros intuítos plásticos, um veículo certo e de muito largo alcance.

Com esta base sedimentada, pensámos ter criado uma boa fonte para o estudo de um campo que, embora abordado bibliograficamente, não se encontra totalmente explorado em todos os seus verdadeiros desígnios. Uma realização segura, sugerindo desenvolvimentos futuros que permitirão elaborar compêndios mais abrangentes da psicologia criativa, vivência e coerência estética de António Carneiro e da forma simbiótica como interpretou, através dos ícones, toda a profundidade da literatura e do pensamento contemporâneos que envolviam o seu seletivo espaço de ação.

Deixamos assim uma referência aplicada do interesse e nobilitação das artes gráficas, como momentos de percepção do homem e da obra de um artista, extensíveis a públicos (no país e no estrangeiro) incalculáveis. A vastidão de páginas que António Carneiro preencheu com a sua arte e a relevância crescente que a ilustração tomou no seu pensamento plástico deixam ainda, apesar de todos os estudiosos que se debruçaram sobre a sua obra, muito por dizer na História da Arte Portuguesa.

Corpus

Aa.Vv. - *Álbum de desenhos. Em benefício do Asilo Portuense de Mendicidade*. 1.^a Edição. Porto: (s/n.), 1917.

Aa.Vv. - *António Cândido. Echos d'uma voz quasi extincta*. 1.^a Edição. Porto: Litografia Nacional, 1923.

Aa.Vv. - *Fialho de Almeida. In memoriam*. 1.^a Edição. Porto: (s/n.), 1917.

Aa.Vv. - *In memoriam de João da Rocha*. (Separata de *Portucale*, vol. II, 1929). 1.^a Edição. Porto: Portucale, 1929.

Aa.Vv. - *Herculano 1810-1910. Homenagem da cidade do Porto*. 1.^a Edição. Porto: Porto Médico, 1910.

A Águia. I Série, n.º4, Porto: janeiro de 1911.

A Águia. I Série, n.º5, Porto: fevereiro de 1911.

A Águia, I Série, n.º6, Porto: fevereiro de 1911.

A Águia. I Série, n.º8, Porto: abril de 1911.

A Águia. I Série, n.º10, Porto: julho de 1911.

A Águia. II Série, n.º 1, Porto: janeiro de 1912.

A Águia. II Série, n.º 3, Porto: fevereiro de 1912.

A Águia. II Série, n.º 5, Porto: maio de 1912.

A Águia, II Série, n.º 8, Porto: agosto de 1912.

A Águia. II Série, n.º 11, Porto: novembro de 1912.

A Águia. II Série, n.º 13, Porto: janeiro de 1913.

A Águia. II Série, n.º 16, Porto: abril de 1913.

A Águia. II Série, n.º 17, Porto: maio de 1913.

A Águia. II Série, n.º 19, Porto: julho de 1913.

A Águia. II Série, n.º 20, Porto: agosto de 1913.

A Águia. II Série, n.º 21, Porto: setembro de 1913.

A Águia. II Série, n.º 22, Porto: outubro de 1913.

A Águia. II Série, n.º 23, Porto: novembro de 1913.

A Águia. II Série, n.º 24, Porto: abril de 1913.

A Águia. II Série, n.º 25, Porto: janeiro de 1914.

A Águia. II Série, n.º 26, Porto: fevereiro de 1914.

A Águia. II Série, n.º 25, Porto: março de 1914.

A Águia. II Série, n.º 30, Porto: junho de 1914.

A Águia. II Série, n.º 31, Porto: julho de 1914.

A Águia. II Série, n.º 33, Porto: setembro de 1914.

A Águia. II Série, n.º 34, Porto: outubro de 1914.

A Águia. II Série, n.º 39, Porto: março de 1915.

A Águia. II Série, n.º 40, Porto: abril de 1915.

A Águia. II Série, n.º 41, Porto: maio de 1915.

A Águia. II Série, n.º 42, Porto: junho de 1915.

A Águia. II Série, n.º 43, Porto: julho de 1915.

A Águia. II Série, n.º 45, Porto: setembro de 1915.

A Águia. II Série, n.º 46, Porto: outubro de 1915.

A Águia. II Série, n.º 47, Porto: novembro de 1915.

A Águia. II Série, n.º 48, Porto: dezembro de 1915.

A Águia. II Série, n.º 49, Porto: janeiro de 1916.

A Águia. II Série, n.º 50, Porto: fevereiro de 1916.

A Águia. II Série, n.º 52, 53 e 54, Porto: abril, maio e junho de 1916.

A Águia. II Série, n.º 55, Porto: julho de 1916.

A Águia. II Série, n.º 56 e 57, Porto: agosto e setembro de 1916.

A Águia. II Série, n.º 58, 59 e 60, Porto: outubro, novembro e dezembro de 1916.

A Águia. II Série, n.º 67 e 68, Porto: julho e agosto de 1917.

A Águia. II Série, n.º 79,80 e 81, Porto: julho, agosto e setembro de 1918.

A Águia. II Série, n.º 82,83 e 84, Porto: outubro, novembro e dezembro de 1918.

A Águia. II Série, n.º 85,86 e 87, Porto: janeiro, fevereiro e março de 1919.

A Águia. II Série, n.º 91,92 e 93, Porto: julho, agosto e setembro de 1919.

A Águia. II Série, n.º 112,113,114, Porto: julho de 1921.

A Águia. III Série, n.º 7, Porto: janeiro de 1923.

A Águia. III Série, n.º 23 e 24, Porto: maio e junho de 1924.

A Águia. III Série, n.º 13 e 14, Porto: julho e agosto de 1924.

A Águia. III Série, n.º 17 e 18, Porto: novembro e dezembro de 1924.

A Águia. III Série, n.º 43 - 48, Porto: janeiro – junho de 1926.

A Águia. III Série, n.º 49 – 54, Porto: julho – dezembro de 1926.

A Águia. III Série, n.º 55, 56 e 57, Porto: janeiro – março de 1927.

A Águia. III Série, n.º 60, Porto: outubro – dezembro de 1927.

A Águia, IV Série, n.º 1 e 2, Porto: janeiro – abril de 1928.

A Águia. IV Série, n.º 3, Porto: junho de 1928.

A Labareda. n.º 1, (s/l.): junho de 1914.

A Torre (visual gráfico: postal) – Porto: F. Barbosa, 1919 – 1921.

Alexandre Herculano (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

Alma Nova. III Série, n.º 7 – 9, Lisboa: setembro de 1923.

Almanach theatral. *Almanach teatral para o ano de 1913*. Lisboa: 1913.

Antero de Quental (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

António Soares dos Reis (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

ARROYO, António - *A viagem de Antero de Quental à América do Norte*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1916.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 1, n.º 2, Lisboa: 1915.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 2, n.º 6, Lisboa: 1916.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 3, n.º 10, Lisboa: 1916.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 3, n.º 11, Lisboa: 1916.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 3, n.º 12, Lisboa: 1916.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 4, n.º 13, Lisboa: 1917.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 5, n.º 17, Lisboa: 1917.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 7, n.º 25, Lisboa: 1918.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 7, n.º 26, Lisboa: 1918.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. n.º 31, Lisboa: 1918.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. vol. 8, n.º 32, Lisboa: 1918.

Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil. n.º 33 e 34, Lisboa: 1919.

AZEVEDO, Narciso de - *Rythmos da hellada*. 1.^a Edição. Vila Nova de Gaia: Tip. 5 de Outubro, 1919.

BABO, Carlos - *Amor Perfeito*. 1.^a Edição. Lisboa: Portugal – Brasil, 1922.

BARROS, João de - *Terra Florida*. 1.^a Edição. Porto: Livraria Chardron, 1909.

- *Anteu*. 1.^a Edição. Coimbra: F. França e Arménio Amado, 1912.

BEIRÃO, Mário – “Córdova”. *Labareda. Revista de crítica e letras*. II Série, n.º 1 e 2, Porto: janeiro e fevereiro de 1925.

BILAC, Olavo - *Bocage*. 1.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.

BOTTO, António - *Cantares*. 1.ª Edição. Lisboa: Tip. Anuário Comercial, 1919.

BRANDÃO, Júlio - *Perfis suaves*. 1.ª Edição. Porto: Tip. Universal, 1903.

- *Poetas e prosadores: à margem dos livros*. Primeira série. 1.ª Edição. Porto, Braga: Livraria Cruz, 1923.

BRANDÃO, Raúl - *Memórias. Jan. 1910 – Jun. 1910*. vol. I. 1.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1919.

- *Memórias. Jan. 1910 – Jun. 1910*. vol. I. 2.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1919.

CABREIRA, Estefânia, CABRAL, Oliveira - *Virtudes e heroísmos lusíadas*. 1.ª Edição. Porto: Companhia Portuguesa, 1925.

- *Biblioteca dos Pequenininos n.º 24: Canções do amor à terra*. 1.ª Edição. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

Camilo Castelo Branco (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

CAMPOS, Agostinho de - *O homem, a ladeira e o calhau. Breviário de desencanto político*. 1.ª Edição. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1924.

CAMPOS, Humberto de - *Poeira*. 1.ª Edição. Porto: Magalhães e Moniz, 1910 – 1911.

CARNEIRO, António, VILA MOURA; Visconde de - *Grandes de Portugal*. 1.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1916.

CASTRO, D. João de - *Jesus*. 2.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1920.

COIMBRA, Leonardo - *Guerra Junqueiro*. 1.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1923.

Conselho d´amigo (visual gráfico): (Cartaz) / Adriano Ramos Pinto, 1910.

Contemporânea. Ano I, n.º Espécimen, Lisboa: 1915.

Contemporânea. vol. II, n.º 4,5 e 6, Lisboa: outubro, novembro e dezembro de 1922.

CORTESÃO, Jaime - *A morte da Águia. Poema heroico em VII cantos*. 1.^a Edição. Lisboa: Guimarães e C.^a, 1910.

- *Egas Moniz*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

- *Egas Moniz*. 2.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1919.

COSTA, E. de Sousa - *Excêntricos*. Contos. 2.^a Edição ampliada. Lisboa: Clássica Editora, 1914.

COSTA, Joaquim - *António Cândido*. 1.^a Edição. Porto: Imp. Portuguesa, 1923.

DEUS, João de - *Versos de João de Deus para o povo e para as crianças*. 1.^a Edição. Lisboa: Livraria Ferreira, 1911.

- *Poesias Religiosas*. 1.^a Edição. Lisboa: Livraria Aillaud, Alves e C.^a., 1912.

Eça de Queiroz (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

GAIO, Manuel da Silva - *O Santo*. 1.^a Edição. Coimbra: Imp. da Universidade de Coimbra, 1927.

Gente Lusa Arquivo de Letras e Artes. I Série, n.º 1, Praia da Granja: janeiro de 1916.

Gente Lusa Arquivo de Letras e Artes. I Série, n.º 2, Praia da Granja: fevereiro de 1916.

Gente Lusa Arquivo de Letras e Artes. I Série, n.º 4, Praia da Granja: maio de 1916.

Gente Lusa Arquivo de Letras e Artes. II Série, n.º 2, Praia da Granja: 1916 - 1917.

GIL, Augusto – “Anunciação”. *Atlântida. Mensário Artístico, literário e social para Portugal e Brasil*. vol.1, n.º 2, Lisboa: 1915.

GONÇALVES, Joaquim Freitas - *Heine. Intermezzo Lírico*. 1.^a Edição. Porto: Tip. Costa Carregal, 1920.

- *O Natal*. 1.^a Edição. Porto: Tip. Costa Carregal, 1928.

GONDARÉM, Maria, OLIVEIRA, António Correia de - *Dias que passam, dias que ficam, em que dia nasceu?*. 1.^a Edição. Lisboa: Lusitana, 1918.

Guerra Junqueiro (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

GUERREIRO, Cândido - *Promontório Sacro*. 1.^a Edição. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

Ilustração Popular. Ano I, Suplemento ao n.º 1, Porto: novembro de 1908.

Ilustração Popular. Ano I, n.º 9, Porto: novembro de 1908.

Ilustração Popular. (s/n.), Porto: (s/d.).

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 772, Lisboa: dezembro de 1920.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 829, Lisboa: janeiro de 1922.

Ilustração Portuguesa. n.º 837, Lisboa: março de 1922.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 843, Lisboa: abril de 1922.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 853, Lisboa: junho de 1922.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 858, Lisboa: julho de 1922.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 877, Lisboa: dezembro de 1922.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 893, Lisboa: março de 1923.

Ilustração Transmontana. Ano I, Porto: 1908.

Invocações: ao Sol, à Terra, às Aguas, ao Homem; As Plantas: a raiz, o caule, a flor, o fruto; O Azeite: as oliveiras, a apanha da azeitona, no lagar, canção da luz; O Linho: a sementeira, linhal florido, a espadelada, o fuso, a roca e o tear, canção do linho; O Pão: a sementeira, a ceifar, na eira, os moinhos, no forno, oração ao pão e O Vinho: a poda, a cava, as uvas, a vindima, no lagar, canção do vinho. (material gráfico: desenhos), ca. 1900.

LACERDA, Aarão de - *Da ironia, do riso, da caricatura. Ensaio estético*. 1.^a Edição. Porto: Edição do Autor, 1915.

- *Lucernas*. 1.^a Edição. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1923.

- *O fenómeno religioso e a simbólica. Dissertação*. 1.^a Edição. Porto: Imp. Civilização, 1924.

LARANJEIRA, Manuel - *Commigo. Versos d'um solitário*. 2.^a Edição. Porto: Flávio Laranjeira, 1923.

LEITÃO, Artur - *A pátria em êxtase*. 1.^a Edição. Porto, Lisboa, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, 1921.

LIMA, Mathias - *Sol do Coração*. 1.^a Edição. Porto: Companhia Portuguesa, 1914.

Límia. I Série, n.º 1, Porto: outubro de 1910.

NOBRE, António – *Só*. 3.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1913.

OLIVEIRA, Alberto de - *Eça de Queiroz. Páginas de Memórias*. 1.^a Edição. Lisboa: Portugal – Brasil, 1918.

- *Prosa e Verso. Páginas escolhidas*. Tomo I. 1.^a Edição. Porto, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand, Livraria Chardron e Francisco Alves, 1919.

OLIVEIRA, António Correia de - *Tentações de Sam Frei Gil*. 1.^a Edição. Lisboa: Ferreira e Oliveira, 1907.

- *O Pinheiro Exilado*. 1.^a Edição. Lisboa: Livraria Ferreira, 1908.

- *Alma Religiosa*. 1.^a Edição. Porto: Magalhães e Moniz, 1910.

- “Jesus dos Mundos. Visão do Cometa Halley”. *Ilustração Portuguesa*. n.º 212, Lisboa: 14 de março de 1910.

- *A minha terra. I Caminhos*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1915.

- *A minha terra. II Auto do Anno Novo*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1915.

- *A Minha terra. V D’Aquém e d’além ondas*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

- *A minha terra. VI Do meu quintal*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

- *A minha terra. VII Os namorados*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

- *A minha terra. IX Um lenço de cantigas*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

- *A minha terra. VIII Auto de junho*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

- *A minha terra. X Cartas ao vento*. 1.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1917.

- *A minha terra. I Caminhos*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1917.

- *A minha terra. II Auto do Anno Novo*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1917.

- *A minha terra. III À Lareira*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1919.

- *A minha terra. IV Vida de Lavrador*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1919.

- *A minha terra. V D'aquém e d'além ondas*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand, Livraria Chardron e Francisco Alves, 1919.

- *A minha terra. VI Do meu quintal*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1919.

- *A minha terra. VII Os namorados*. 2.^a Edição. Porto, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand, Livraria Chardron e Francisco Alves, 1919.

- *A minha terra. IX Um lenço de cantigas*. 2.^a Edição. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1919.

- *A minha terra. VIII Auto de junho*. 3.^a Edição. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1919.

- *Capela Nova: Soneto (que por amor de Deus e das pobres costureirinhas) a senhora Marquesa de Ficalho mandou escrever ao poeta António Correia d'Oliveira). Para o seu alicerce, numa "casa de trabalho", este grão de areia*. (manuscrito). Belinho, 1926.

Oliveira Martins (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

O Mosquito, jornal ilustrado. Porto: 19 de maio de 1888.

PASCOAES, Teixeira de - *O doido e a morte*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1912.

- *O Bailado*. 1.^a Edição. Porto, Lisboa, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, 1921.

PATRÍCIO, António - *Serão Inquieto*. 1.^a Edição. Porto: Magalhães e Moniz, 1910.

PINTO, Manoel de Sousa - *Sete Dansas de La Bilbaínita*. 1.^a Edição. Granja: Praia da Granja, 1917.

- *Danças e Bailados*. 1.^a Edição. Lisboa: Portugália Editora, 1924.

Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística. vol. I, n.º 4, Porto: julho e agosto de 1928.

Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística. vol. II, n.º 8, Porto: março e abril de 1929.

Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística. vol. II, n.º 12, Porto: novembro e dezembro de 1929.

PROENÇA, Francisco Tavares de - *F.A. de Oliveira Feijão. O professor. O cirurgião. O homem do Mundo. O lavrador.* 1.ª Edição. Porto: Tip. Costa Carregal, 1922.

QUEIROZ, Eça - *Alves e C.ª.* 1.ª Ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron, 1925.

- *A Capital.* 1.ª Ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron, 1925.

- *Conde d'Abranhos. Notas biográficas por Z. Zagallo e: A Catastrophe.* 1.ª Ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron, 1925.

- *Correspondência.* 1.ª Ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron, 1925.

- *A Capital.* 2.ª Ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron, 1926.

- *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas.* 1.ª Ed. póstuma. Porto: Livraria Chardron, 1929.

Rafael Bordalo pinheiro (visual gráfico: postal) – Porto, Paris: Ramiro Mourão, Imp. Kossuth, 1910.

Revista Internacional. O Soneto Neo - Latino. n.º 1, Vila Nova de Famalicão: 1929.

RIBERA Y ROVIRA, Ignasi - *Portugal y Galicia Nacion.* 1.ª Edição. Barcelona: R. Tobella, 1911.

- *Corrandes Populares.* 1.ª Edição. Barcelona: Imprenta Rafols, 1914.

- *O génio Peninsular.* 1.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1914.

- *Solitaris. Sonets.* 2.ª Edição. Barcelona: Imprenta Rafols, 1918.

ROCHA, Alfredo Barata da - *Névoa da Flandres.* 1.ª Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

SAMPAIO, Albino Forjaz de - *Lisboa Trágica. Aspetos da Cidade.* 5.ª Edição. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1910.

SARDINHA, António - *Era uma vez um menino. Elegias escritas.* 1.ª Edição. Lisboa: Livraria Universal, 1926.

VARELA, Arlindo - *Escritos literários e políticos de J.M. Latino Coelho: Fernão de Magalhães*. 1.^a Edição. Lisboa: Santos e Vieira, 1917.

VILA MOURA, Visconde de - *Doentes da Belleza I*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1913.

- *António Nobre. Seu génio e sua obra*. Porto: Renascença Portuguesa, 1915.

- *As cinzas de Camilo. Notas e documentos*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.

- *Fialho d'Almeida*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.

- *António Nobre*. 2.^a Edição. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923.

- *Pão Vermelho*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Um homem de treze anos*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Cristo de Alcácer*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Calvário de um violento*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Almas do mar*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *O Imaginário*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Irmã das árvores*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Uma família de Ibsen*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Luz fremente*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *Palma mater*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

- *As Cinzas de Camilo. Novos Documentos*. 2.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1925.

- *Fanny Owen e Camilo*. 2.^a/3.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1925.

- *O poeta da ausência*. 1.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1926.

Fontes e Bibliografia

Fontes:

Ata n.º 26 de 30 / 12 / 1896 do Livro de Atas da Mesa Administrativa da S.C.M.P. - A.H.S.C.M.P.

Ata n.º 10 da sessão ordinária de 6 / 09/ 1901 do Livro de atas da Mesa Administrativa da S.C.M.P. - A.H.S.C.M.P.

Ata n.º 29 da sessão ordinária de 7 / 02 / 1901 do Livro de atas da Mesa Administrativa da S.C.M.P. - A.H.S.C.M.P.

Carta de António Carneiro para Cláudio Carneiro de 23 / 06 / 1914 – A.H.S.C.M.P.

Carta de António Carneiro para Cláudio Carneiro de 29 / 05 / 1920 – A.H.S.C.M.P.

Carta de António Carneiro de 4 / 12 / 1925 - A.H.S.C.M.P.

Carta de António Carneiro de 23 / 07 / 1929 - A.H.S.C.M.P.

Fotografia de Maria Josefina com inscrição manuscrita de ca. 1926, pertencente a Francisco Costa Queiroz. Arquivo pessoal de Maria Luísa Ferreira Cardoso de Lima Ribeiro.

Bibliografia Geral:

Aa. Vv. – *Gravura. A arte do cómico*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964.

Aa.Vv. – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

Aa.Vv. – *João Batista Ribeiro. Uma figura do Porto Liberal no bicentenário do seu nascimento*. Porto: Universidade do Porto - Fundação Gomes Teixeira, 1990 – 1991.

Aa.Vv. – *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Coleção*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001.

Aa.Vv. – *Orpheu. 4.ª Reedição do vol. I*. Lisboa: Ática, 1984.

Alma Nova. Série III, n.º 7 - 9, Lisboa: setembro de 1923.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Henrique Pousão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. vol. I. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob Orientação de Carlos Alberto Ferreira de Almeida). Porto: ed. Autor, polic. (subsidiada pelo Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de História da Universidade do Porto), 1991.

BRANDÃO, Raul – *Memórias. janeiro de 1900 – julho 1910*. vol. I, 2.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1919.

BRANDÃO, Júlio – *Miniaturistas Portugueses*. Porto: Litografia Nacional, 1933.

Douro – Estudos e documentos. IV ano, vol. VII, n.º 4, Porto: 2002.

FRANÇA, José – Augusto – *O retrato na Arte Portuguesa*. (s/l): Livros Horizonte, 1981.

– “Sondagem nos anos 20. Cultura, sociedade, cidade”. *Análise Social*. vol. XIX, n.º 77, 78, 79, (s/l.), 1983.

– *Arte Portuguesa do século XIX*. Lisboa: Instituto Português do Património cultural, 1988.

– *A arte em Portugal no séc. XIX*. 3.^a Edição, vol. I. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

– *A arte em Portugal no séc. XIX*. 3.^a Edição, vol. II. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

– *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910 a 1990)*. 3.^a Edição atualizada. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

– *Os Anos vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

– *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans – *The Story of Art*. 16.^a Edição. Londres: Phaidon, 1995.

LACERDA, Aarão de – *A arte em Portugal no séc. XIX*. (Separata do livro *Portugal*). Lisboa: S.N.I., 1946.

LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I. 1910 – 1940*. Lisboa: I.A.D.E. Edições, 2009.

MARQUES, A.H. de Oliveira – *História de Portugal. Das Revoluções liberais aos nossos dias*. vol. III. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MELO, Isabel Maria Pinto de Souto – *O Anfigurismo na Poesia de Ângelo de Lima. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: F.L. U. P., 2003.

PESSOA, Fernando – *Mensagem*. Lisboa: Editorial Império, 1934.

Portugal na Guerra. Revista quinzenal Ilustrada. Ano I, n.º 5, Paris: outubro de 1917.

RODRIGUES, Ana Filipa Gomes – *Américo Amarelhe. O impressionista da caricatura teatral*. vol. I. *Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: F.L.U.P., 2011.

SANTOS, David – *1900-1940. Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001.

SILVA, Susana Maria Sousa Lopes – *A ilustração Portuguesa para a infância no séc. XX e movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas. Tese de Doutoramento em estudos da criança*. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho, 2011.

SOARES, Maria Leonor Barbosa – “Pensando sobre o tema “Em redor do século XX...Trajetos da Pintura e da Escultura”. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Série I, vol. 2, Porto: 2003.

SOUSA, Osvaldo Macedo de – *As caricaturas da Primeira república*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

Bibliografia específica:

Aa. Vv. - *António Carneiro revisitado na galeria dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: S.C.M.P., 2011.

A Águia. II série, n.º 52, 53 e 54, Porto: abril, maio e junho de 1916.

A Águia. II Série. n.º 75 – 76, Porto: março e abril de 1918.

A Águia, IV Série. n.º 3 e 12, Porto: junho de 1928.

A Águia. IV Série, n.º 12, Porto: novembro e dezembro de 1929.

“A exposição de pintura hispano portuguesa”. *Ilustração Portuguesa*. n.º 321. Lisboa: 15 de abril de 1912.

ALMEIDA, António Manuel Passos – *As marinhas na C.O.A.C. Relatório apresentado no âmbito da Cadeira de Gestão de coleções do curso de Pós Graduação em Museologia do D.C.T.P. da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: F.L.U.P, 2005.

ALMEIDA, António Manuel Passos de – “Vida e obra de António Teixeira Carneiro Júnior (1872-1930) ”. *Revista Sapiens. História; Património e Arqueologia*. n.º 1, (s/l.): julho de 2009.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Caminhos da Arte Portuguesa no século XX. António Carneiro. O voo da águia*. Lisboa: Caminho / Edimprensa, 2005.

ALVES, João – *António Carneiro e a pintura portuguesa*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1972.

BALDAQUE, Mónica – “O Inferno de Dante” e as ilustrações de António Carneiro”. *Museu*. IV série, n.º 3. Porto: 1995.

BARROS, João de – *Anteu*. Coimbra: F. França e Amado, 1912.

BRANDÃO, Júlio – *Perfis Suaves. Rapsódias populares e outros contos*. Porto: Tip. Universal, 1903

- *Poetas e prosadores: à margem dos livros*. Primeira série. Porto, Braga: Livraria Cruz, 1923.

- *Galeria das Sombras. Memórias e outras páginas*. Porto: Livraria Civilização, 1935.

- *Desfolhar de Crisântemos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1938.

BOTTO, António – *Cantares*. Lisboa: Tip. Anuário Comercial, 1919.

CABRAL, Oliveira – “Algumas notas sobre o “atelier” do pintor António Carneiro e sobre o quadro “Camões lendo Os Lusíadas aos frades de S. Domingos”. *Museu*. II Série, n.º 11, Porto: janeiro de 1967 – julho de 1969.

CABREIRA, Estefânia, CABRAL, Oliveira - *Virtudes e heroísmos lusíadas*. Edição. Porto: Companhia Portuguesa, 1925.

CAMPOS, Agostinho de – *O homem, a Ladeira e o Calhau. Breviário de desencanto político*. Paris, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1924.

CANDIAGO, Anna – *António Carneiro Ilustrador de Dante*. Barcelos: Livraria Civilização, 1965.

CARNEIRO, António – *Solilóquios. Sonetos Póstumos*. 2.^a Edição. Porto: Tip. Costa Carregal, 1980.

CASTRO, D. João de – *Jesus*. 2.^a Edição. Porto: Renascença Portuguesa, 1920.

CASTRO, Laura – *António Carneiro. O universo no olhar*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos / Edições Afrontamento, 1996.

– *Pintores Portugueses. António Carneiro*. Lisboa: Edições Inapa, 2004.

COIMBRA, Leonardo – *São Francisco de Assis. Visão franciscana da vida*. Porto: Maranus, 1927.

CORTESÃO, Jaime – *A morte da águia. Poema heroico em VII cantos*. Lisboa: Guimarães e C.^a, 1910.

COSTA, Sousa – *Excêntricos. Contos*. 2.^a Edição ampliada. Lisboa: Livraria Clássica editora, 1914.

DANTAS, Júlio – *Êles e Elas. Na Vida – Na Arte – Na História*. Porto: Livraria Chardron, 1918.

DEUS, João de – *Versos de João de Deus para o povo e para as crianças*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1911.

– *Poesias Religiosas*. Lisboa: Livraria Aillaud, Alves e C.^a, 1912.

“Exposição António Carneiro”. *Gente Lusa Arquivo de Letras e Artes*. II Série, n.º 2, Praia da Granja: 1916 – 1917.

FELGUEIRAS, Guilherme – “Perfil de António Carneiro. Pintor contemplativo e desenhista de almas. Sua obra-sua personalidade”. *O Tripeiro*. VII Série, ano XII, n.º 9, Porto: setembro de 1972.

FERNANDES, Rogério – *Cartas de António Sérgio a Álvaro Pinto. 1911-1919*. Lisboa: Ocidente, 1972.

FERREIRA, Jaime – *António Carneiro*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1972.

FIGUEIREDO, José de – *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1901.

FRANÇA, José - Augusto – *António Carneiro (1872-1930)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

– “António Carneiro”. *Colóquio / Artes*. 14º ano, Série II, n.º 10, Lisboa: dezembro de 1972.

GAIO, Manuel da Silva – *O Santo*. Coimbra: Imp. da Universidade de Coimbra, 1927.

Gente Lusa. Arquivo de Artes e de Letras. I Série, n.º 2, Praia da Granja: fevereiro de 1916.

GONÇALVES, Joaquim Freitas – *O Natal*. Porto: Tip. Costa Carregal, 1928.

GONDARÉM, Maria, OLIVEIRA, António Correia de - Dias que passam, dias que ficam, em que dia nasceu?. Lisboa: Lusitana, 1918.

GUERREIRO, Cândido – *Promontório Sacro*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

GUIMARÃES, Horácio de Castro – “O pintor António Carneiro. No atelier do ilustre Artista”. *Labareda. Revista de crítica e letras*. II série, n.º 5, Porto: maio de 1925.

Ilustração. 3º Ano, n.º 64, Lisboa: 16 de agosto de 1928.

Ilustração Portuguesa. n.º 305, Lisboa: 25 de dezembro de 1911

Ilustração Portuguesa. n.º 306, Lisboa: 1 de janeiro de 1912.

Ilustração Portuguesa. n.º 837, Lisboa: março de 1922.

Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 877, Lisboa: 9 de dezembro de 1922.

Jesus e a lenda do martyrio (material gráfico) / Carneiro Júnior, Porto: Fotografia Guedes, 1896.

Labareda. Revista de crítica e letras. II Série, n.ºs 1-2, Porto: janeiro-fevereiro, 1925.

Labareda. Revista de crítica e letras. II série, n.º 5, Porto: maio de 1925.

LARANJEIRA, Manuel – “António Carneiro. Esboço para o estudo de uma obra através de um temperamento”. *Serões*. n.º 17, Lisboa: novembro de 1906.

LE MOS, António – *Notas d’Arte*. Porto: Tip. Universal, 1906.

LOPES, Joaquim - “António Carneiro. Grande artista e maior pintor intelectual do seu tempo 1872-1930”. *Ocidente. Revista Portuguesa*. vol. 16, n.ºs 45 – 48, Lisboa: janeiro a abril de 1942.

– *Um Artista excepcional António Carneiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1955.

– “O pintor António Carneiro”. *Revista do Norte*. vol. I, n.º 6, Porto: junho de 1955.

LOPES, Teixeira – *Memórias ao correr da pena*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Gaia, 1968.

MATTOS, Alberto – “António Carneiro”. *O Malho*. Ano XXIV, n.º 1439, Rio de Janeiro: abril de 1930.

OLIVEIRA, António Correia de – *Tentações de Sam Frei Gil*. Lisboa: Ferreira e Oliveira, 1907.

– *O Pinheiro Exilado*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1908.

– “Jesus dos Mundos. Visão do Cometa Halley”. *Ilustração Portuguesa*. n.º 212, Lisboa: 14 de março de 1910.

– *A Minha Terra. V – D’Aquém e d’além ondas*. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud e Bertrand e Francisco Alves, 1916.

– *A minha terra. IV Vida de Lavrador*. 2ª Edição. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Liv. Aillaud e Francisco Alves, 1919.

OLIVEIRA, Eduardo – “António Carneiro”. *Colóquio / Artes*. n.º 28, Lisboa: abril de 1964.

OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão – *Aurélia de Sousa em Contexto. A cultura artística do fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

OSÓRIO, Paulo – *Notas à margem*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1905.

OSSWALD, Maria – *António Carneiro*. (Separata do *Boletim cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXI, n.ºs 1 e 2). Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958.

PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. vol. II; 4.ª Edição. Barcelos: Livraria Civilização, 2000.

PASCOAES, Teixeira de – *António Carneiro*. (Separata de *Arte Portuguesa, Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto*). Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 1952.

PATRÍCIO, António – “A exposição de Carneiro Júnior”. *Diário da tarde*. (s/l): 6 de março de 1901.

PEREIRA, José Carlos Seabra – *Autores do séc. XIX e XX. A noite de Natal. Raul Brandão e Júlio Brandão*. (s/l): Imprensa Nacional Casa da moeda, 1981.

- “ Os combates de Anteu”. *Colóquio / Letras*. n.º 64, Lisboa: novembro de 1981.

PIMENTA, Eduardo – “Impressões da Semana. Uma visita à casa de António Carneiro”. *O mundo Ilustrado*. 2º Ano, n.º 16, Porto: 20 de março de 1913.

PINTO, Manoel de Sousa – *Catálogo da Exposição de Quadros e desenhos de António Carneiro. Salão da Ilustração Portuguesa: dezembro*. Lisboa: (s/n.), 1911.

– *Romances da Arte. As mãos da Vida*. Lisboa: Portugália Editora, 1918.

– “António Carneiro”. *Ilustração Portuguesa*. n.º 837. Lisboa: 4 de março de 1922.

PONTES, J.M. da Cruz – *O pintor António Carneiro no Património da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Minerva, 1997.

RAMOS, Afonso – *António Carneiro. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

Revista Portugal. Ano II, n.º 40, Rio de Janeiro: 31 de Março de 1925.

Revista Portuguesa. n.º 10, (s/l.): 19 de maio de 1923.

SAMODÃES, Conde de – *Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Academia Portuense de Bellas Artes*. Porto: Tip. de António José da Silva Teixeira, 1894.

– *Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Academia Portuense de Bellas Artes*. Porto: Tip. de António José da Silva Teixeira, 1897.

SAMUEL, Paulo – *António Carneiro. O artista da Renascença Portuguesa*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1988.

SÉALLIES, Gabriel – *Eugène Carrière. L’homme et l’artiste*. Paris: Edouard Pellatan, 1901.

“Últimos desenhos de António Carneiro”. *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 414. Lisboa: 26 de janeiro de 1914.

VASCONCELOS, Flório de – *Notas de Viagem a Itália (1899) de António Carneiro*. (Separata da *Revista de Estudos Italianos em Portugal*, n.ºs 45-47. 1982-1984). Lisboa: Papelaria Fernandes, 1986.

VILA MOURA, Visconde de – *O pintor António Carneiro*. (Separata de *Portucale* vol. IV). Porto: Portucale, 1931.

VITORINO, Pedro – “António Carneiro. In memoriam”. *Portucale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística*. vol. III, n.º 15, Porto: maio – junho de 1930.

Recursos Eletrónicos:

Repositório Temático da Universidade do Porto - <http://repositorio-tematico.up.pt/>

http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 27 /08 /2012; 12h 18m.

http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 27 /08 /2012; 16h 03m.

http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 30 /08 /2012; 15h 05m.

http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/1235/5/Processo_Carneiro_Junior.pdf. 30 /08 /2012; 16h 32m.

<http://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/22909/1/AN1-N367-P248.png>. 27/08/20 12;11h 03m.

Panorâmicas interiores do Palácio da Bolsa.

<http://panoramas.ifuturo.net/biblioteca-3/>

Hemeroteca Digital de Lisboa - <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/JBarradas/NotaBiografica.pdf>. 02 /08 /2012; 22 h 30m.

<http://hemerotecadigital.pt/FichasHistoricas/Atlantida.pdf>; 11 /09 /2012; 00h 22m.

Biblioteca Nacional de Portugal – Biblioteca Nacional digital - <http://purl.pt/>

<http://purl.pt/16530>.

Internet archive. Digital Library.

<http://archive.org/>

Leiloeira Renascimento S.A.- <http://www.renascimento-sa.pt/>

[http://www.renascimento-sa.pt/catalogos-pdf/arquivo/042/CATALOGO_LEILAO-042_\[17-MAR2011\].pdf](http://www.renascimento-sa.pt/catalogos-pdf/arquivo/042/CATALOGO_LEILAO-042_[17-MAR2011].pdf).

[http://www.renascimento-sa.pt/catalogospdf/arquivo/053/Catalogos_PDF/CATALOGO_LEILAO-053_\[15-DEZ2011\].pdf](http://www.renascimento-sa.pt/catalogospdf/arquivo/053/Catalogos_PDF/CATALOGO_LEILAO-053_[15-DEZ2011].pdf).

Anabela Magalhães – Familiar de Álvaro de Queiroz.

http://anabelapmatias.blogspot.pt/2012_02_01_archive.html.

Museu *Mauritshuis* - <http://www.mauritshuis.nl/>

<http://www.mauritshuis.nl/index.aspx?chapterid=2340&contentid=17233&SchilderijTop10SsOtName=Inventarisatienummer&SchilderijTop10SsOv=146>